

العدد 182 يناير 2023
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
w w w.dohamagazine.qa

182

AL-DOHA MAGAZINE
السنة 16 - العدد 182 - جمادى الآخرة 1444 - يناير 2023
Year 16 - No. 182 - Jumada II 1444 - Janurary 2023



المُوسيقى والفنون الإفريقيّة
والهويّة الثقافيّة

وحوش غريبة
تتنزّه على الشاطئ وتتغذّى بالرياح

«بيليه» يمشي على سطح القمر

الرواية أداة فاعلة
لمُخاطبة العقل والروح

الأدب الصيني
ومتغيّرات الرواية والمسرح

السيّاب والبصرة وكأس الخليج..

مقاربة في الفنّ والرياضة

مُلتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية









كأس العَالَم والإرث الثقافيّ الخالد

احتضنت دولة قطر نهاية العام المُنصرم (2022م) فعاليات كأس العَالَم لكرة القدم، والتي اقترنت بالحضارة والثقافة ونشر الهويّة العربيّة الإسلاميّة؛ وكان لهذه التظاهرة الصدى الواسع في تعزيز الهويّة والانفتاح على الآخر، وإثبات الذات، وتصدير المُنتَج الثقافيّ والحضاريّ، ونقل صور الإبداع والتمدّن والحضارة للعَالَم من خلال ما تمَّ تجسيده على أرض قطر خلال فترةٍ وجيزة اختُزلت في منافسات رياضية تمثّل كأس العَالَم، والتي تُعَدُّ اللعبة الشعبية الأولى على مستوى العَالَم.

وإذا أردنا أنْ نتحدَّث عن مفهوم الحضارة والثقافة والهويّة التي تشكَّلت خلال منافسات كأس العَالَم لابد لنا من التعريج على تعريف مفهوم الحضارة في اللُّغة، والتي تعني الإقامة في الحضر، وكلمة «حضر» هي عكس كلمة «بداوة»، أما في الاصطلاح فإنّ الحضارة تعني جملة المظاهر التي تعبِّر بواسطتها الأمم عن ثقافاتها، والتي تحرص الدول قاطبةً على حمايتها ونقلها عبر الأجيال المُتعاقبة حتى تستطيع نقل هذا الإرث للأجيال القادمة والنشء الحديث. وتعتبر الحضارة شاملةً لكلٍ من الثقافة والمدنية، فهي تقوم على أساس رابط قوي يجمع بينهما، وقد اشتُقت كلمة الحضارة «Culture» من اللاتينية، والتي من ضمن معانيها المُتعدِّدة رعاية الحقول أو الحرث، وتقتصر دلالات هذه الكلمة في العصور السابقة على قدسية الأرض وحمايتها. وحتى تزدهر الحضارة لا بد من تعزيزها لدى الفرد، واستقرارها في المُحيطين الداخلي والخارجي، ويتعاون جميع الأشخاص على تجسيدها وحمايتها وحفظها بشتّى الصور المُتاحة، ونقلها للأجيال عبر وسائل الاتصال التقليدية والحديثة المُتطوِّرة، لتشكِّل القوة الناعمة التي يسعى إليها الكثير لتشكيل الوعي والفكر والتثاقف، ونقل الرسالة الإنسانية الخالدة، بما يحقِّق التعايش والسلام والانفتاح على الآخر بشرط الحفاظ على التأريخ والإرث والهويّة والقيم المغروسة.

وخلال فترة إقامة كأس العَالَم في قطر كانت الدوحة مسرحاً مفتوحاً للفعاليات الثقافيّة والفنيّة والإبداعية في كافة المجالات، وقد ساهمت المُؤسَّسات الرسمية والخاصة في قطر ببرامج حافلة وقدَّمتها للجماهير بمُناسبة هذا المحفَل الكروي، ومنها مبادرة «قطر تبدع»، وهي عبارة عن معارض فنيّة في خمسة متاحف، وخمسة مراكز إبداعية، وعشر فعاليات أخرى، منها (3) مهرجانات فنية ترفيهية حيّة، وإقامة (15) صالة فنيّة، ونصب أكثر من (80) عملاً فنيّاً عاماً في أنحاء البلاد.

وشاركت المُؤسَّسة العامة للحي الثقافي (كتارا) بـ(51) فعالية رئيسة تفرَّعت منها أكثر من (300) فعالية فرعية بمُشاركة (22) دولة مثّلت الغناء والفلكلور والحفلات والمعارض الفنيّة والمسرحيات والعروض الحيّة.

ونظَّمت اللجنة العليا للمشاريع والإرث مئات الفعاليات في (9) مناطق في الدولة بمُشاركة ألمع النجوم في العَالَم، وخصَّصت دولة قطر مناطق للمُشجعين بمعظم أرجاء العاصمة (الدوحة)، تزخر بالفعاليات الثقافيّة المُتنوِّعة، منها حفلات موسيقيّة وثقافيّة، وأداء تعبيريّ راقص؛ كل هذا شكَّل رسالةً ثقافيّة إنسانية شاملة ستبقى شاهدةً على تمييز الإرث الثقافي والبُعد الإنساني والحضاري الذي يجمع قطر بالعَالَم.

وبرز خلال تظاهرة كأس العَالَم كثير من المظاهر الثقافيّة الخالدة مثل وحدة الأمة، وتغيير الصورة النمطية للمُواطن العربيّ، وإبراز الصورة الحضارية المُنفتحة الجديدة للدول العربيّة، وفهم واستيعاب الحريّات والديموقراطيّات المُتعدِّدة، واحترام حقوق الإنسان، والانفتاح على الآخر.

كل ذلك شكَّل مزيداً من الانسجام والتفاهم بين الأفراد والشعوب على مستوى العَالَم. وتبقى الثقافة شاهدةً على تعزيز القيم والاتجاهات الإيجابية وتكرّس الانتماء والحفاظ على القيم، وترفض العنف، وتعتز بالتراث، وتحفظ المُنجزات، وتحافظ على الأصالة والمُعاصَرة وخصوصية الوجدان العربيّ والإرث التنويريّ المُتجدِّد، الذي يوحِّد بين أقطار العَالَم في هذا الكون المُترامي الأطراف.

رئيس التحرير



ثقافية شهرية

العدد
182

السنة السادسة عشرة - العدد مئة واثنان وثمانون
جمادى الآخرة 1444 - يناير 2023

تصدر عن:
وزارة الثقافة
إدارة الإصدارات والترجمة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

مدير الإدارة والمشرف العام
محمد حسن الكواري

رئيس التحرير
خالد العودة الفضلي

التحرير
محمد الربيع محمد صالح

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
هند البنسعيد
فلوه الهاجري

للمراسلة والتواصل:

editor-mag@moc.gov.qa

finance-mag@moc.gov.qa

تليفون : 44022295 (974+)

فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

الموقع الإلكتروني

www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل

aldoha_magazine

aldohamagazineofficial

dohamagazineofficial



| تقارير | قضايا

| قضايا |



4-15

الكاتب القطري فيصل الأنصاري:
الرواية أداة فاعلة لمخاطبة العقل والروح، وتخطّي العوائق الاجتماعية، والسياسية، والعرقية
(حاورته: إشراف بن مراد)

رواية «نيران توبقال»
حقائق التاريخ في خدمة التخييل
(نشوة أحمد)

| ملفات |



56-71

السيّاب مستعاداً

السيّاب والبصرة وكأس الخليج.. مقارَبة في الفنّ والرياضة
(عيسى الشيخ حسن)

السيّاب شاعراً، وكاتباً، ومترجماً
(بقلم: حسن توفيق)

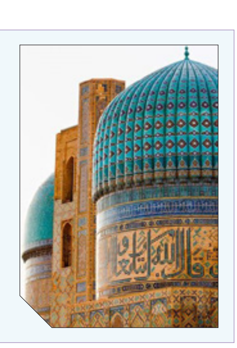
مبارك بن سيف آل ثاني: رحلة الشعر مع بدر شاكر السيّاب

| أدب | فنون | مقالات | علوم | | إصدارات



38

البروفيسور باسكال ياو يونغ،،
عن الموسيقى والكينونة وتمثّلات الاستلاب
(حوار وترجمة: عبد الجبار عبد الله)



72

ماهية الفنّ الإسلامي
تواصل بصري لحضارة قامت على مفهوم التعارف
(د. خالد عزب)

حوارات | نصوص | ترجمات | قراءات

27

وجه مكتنز بالحيرة والأمل
الماغوط.. زوربا النثر العربي
(محمد محمد مستجاب)

52

عن الأدب الصيني ومتغيرات الرواية والمسرح
«يو هوا» والرواية الجديدة في الصين
(صبري حافظ)



99

الغروتيسك:
أدب الغرائبيّات
(خليفة هزّاع)



الكاتب القطري فيصل الأنصاري:

* عائلتي ترفع، عبر أجيال متعاقبة، راية العلم الشرعي، والعمل التربوي، والأدب العربي.
* التراجع الكبير لكلّ ما هو مطبوع ورقياً، لم يَطُل عالم الروايات.
* أفخر ببلدي، وعالمي العربي، وأحاول أن أتجاهل تلك الحدود الوهمية حين أرسم خارطتي.
* لم أكن يوماً قارئاً جيّداً للتاريخ؛ ففكرة الرواية ورسالتها تفرض عليّ التقليب بين ثنايا التاريخ حتى أجد ضالّتي.

الكاتب القطري فيصل الأنصاري:

الرواية أداة فاعلة لمخاطبة العقل والروح، وتخطّي العوائق الاجتماعية، والسياسية، والعرقية

عندما ينجح الكاتب في صنع الدهشة لدى القارئ، ويُدخله في غمار حكايته، ويأخذه معه بين ثنايا المعنى، ويتدرَّج به بين عتبات المبنى المتين والسرد السلس واللّغة السليمة، ليرتقي به في سلَّم الوعي بواقعه ونفسه، ويُذكّرُه بهويّته وقيَمه الأصيلة، ويجعله يواجه إخفاقاته، ويرشده إلى طريق العودة إلى حيث كان يوماً ما في القمّة.. وقتها، يمكن أن نتحدَّث عن كاتب صاحب مشروع، ليس سردياً فحسب، بل قومياً، وثقافياً، أيضاً، بامتياز.

والمتابع لما يُصدره الكاتب القطري فيصل الأنصاري من عناوين متنوّعة لليافعين، أو للكبار، لا يصعب عليه أن يرشّحه ليكون كاتباً بامتياز؛ وذلك لما يقدِّمه من خصوصية سردية مع كل نصّ من نصوصه، فهو ينهل من التراث العربي الإسلامي ليقدِّم، للقارئ، سرداً يمزج بين الواقع والتاريخ، وبين المعقول والعجائبي في تجربة روائية متفرِّدة، ومتطوّرة.

ويذكر أنَّ فيصل الأنصاري قد حاز على «جائزة كتارا للرواية العربية» عن فئة رواية اليافعين، بروايته «عندما يعود الغيلان»، ومن إصداراته: «كتاب الزمن»، و«ماذا بعد؟»، و«نيران توبقال». بالإضافة إلى كونه كاتباً ذا نشاط إعلامي، ونشاط اجتماعي مميَّزَيْن، عبر سلسلة توعوية بعنوان «لست وحدك»، ينشرها على حساباته، على التواصل الاجتماعي..

وكي نتعرَّف أكثر إلى الكاتب فيصل الأنصاري، أجرينا معه الحوار الآتي:

ما الذي جاء بك إلى الكتابة (الرواية، بالتحديد) وأنت المهندس والمدير التنفيذي لمجمع الشيخ عبد الله الأنصاري؟

- وددت لو يكون لديّ جواب مقنع لنفسي حيال هذا السؤال. لم أكن، حقيقةً، قريباً من مجال الرواية في أيّة مرحلة من مراحل حياتي، بل هي صدفة، أحمد الله عليها، ومازلت، من يومها، أجد نفسي شغوفاً بكتابة الرواية، ولا تزيد خاتمة الواحدة منها نفسي إلّا تعطُّشاً لأخطّ مقدّمة الأخرى، ولا أحسب أن تخصُّص الهندسة أو عملي الإداري إلّا وقد دفع هذا الشغف قُدماً، ولم ينَلْ من وتيرته، فقَدر الإنسان سيجد طريقه إلى صاحبه دوماً.

أنت تنتمي الى عائلة مهتمة بالأدب، والعلوم. إلى أيّ مدى كان للعائلة الأثر في تشكّل هويّتك الأدبية؟

- سيكون رأيي في عائلتي مجروحاً دائماً.. مهما التزمت الحياد مع ذاتي، فلن أُنكر أن انتمائي إلى هذه العائلة هو من أجلّ نِعَم الله -سبحانه- عليّ. ترفع تلك العائلة، عبر أجيال متعاقبة، راية العلم الشرعي، والعمل التربوي، والأدب العربي، رغم أني لم أختر -صراحةً- التخصُّص في أحد هذه المجالات إلّا أن نفسي المنطلقة، وسط تلك الهمم العالية، ربّما، اختزنت شيئاً من الأدب عبر تلك السنين، فأجدني، اليوم، عاشقاً للُّغة العربية، منكبّاً على مطاردة المفردات، محاولاً نظم أجملها في عبارات، وسط صفحات رواياتي، لعلّها



توصِل رسالتي، أو بعضاً منها.

فيصل الأنصاري، كاتباً. ما رسالتك؟ ولماذا تكتب؟

- أعتبر الرواية أداة فاعلة لمخاطبة العقل والروح في آن معاً، وأجدها أداة فاعلة ومتخطّية للعوائق الاجتماعية، والسياسية، والعرقية، وبهذا الفهم، يرتبط امتلاك هذه الأداة بتحمّل الأمانة، وإعطاء الأمر ما يستحقّ. سيظلّ الإنسان، دائماً، يتلمّس دربه، وستبقى المجتمعات، دائماً، بعيدة عن المثالية، ولن يكون العالم العربي استثناءً من ذلك. ولابدّ للرواية أن تكون عملاً هادفاً يتجاوز الوصف وجمال السرد وإتقان الحبكة، ولابدّ لكاتب الرواية أن يجعل من كلّ ذلك أداةً قويّة لمعالجة خطأ أو تصحيح مفاهيم أو التذكير بأهمّية قيمة تكاد تُنسى، أو إبراز دور أمّته في لحظة تاريخية مهمّة.. وآمل -شخصيّاً- أن يوفّقني الله -سبحانه- لأداء واجبي في ذلك، أو بعض منه.

هل مازلت تعوِّل على الكتابة لتحقيق رسالتك، بصفتك كاتباً، خاصّة ونحن نعيش هَوَساً كبيراً بالسوشيال ميديا، وبكلّ ما هو مرئي، على حساب ما هو مكتوب؟

- من الحالات الاستثنائية الجميلة أن التراجع الكبير لكلّ ما هو مطبوع ورقيّاً، لم يَطُلْ عالم الروايات. ينكبّ الناس على شراء الروايات في صورها الورقية، داخل العالم العربي وخارجه، والحقيقة أن الرواية لها قدرة كبيرة في إيصال الرسائل عميقاً في أذهان القرّاء. ورغم ما يتزاحم من معلومات في الكتب والمواقع الإلكترونية، تبقى الرواية ذلك العمل الذي يحرّك وجدان المرء، ويُسخِّر مجموعة كبيرة من فنون اللّغة والخيال والإثارة والأحاسيس ليوصل رسالته إلى حيث لم تصل الأعمال الأخرى.

كثيرون يقولون إن العرب، عموماً، لا يقرؤون. استناداً إلى وضع القراءة اليوم، ما الذي نحتاجه لنعيد شغف القراءة إلى العرب؟

- لا شكّ في أن تنوّع أدوات المعرفة، وتوافرها، وسهولة التعاطي معها، قد أثّر في معدّلات القراءة في عموم التجربة البشرية، وربّما كان العرب أكثر عزوفاً عنها من غيرهم، لكني لا أرى أن الإشكال في القراءة، بالدرجة الأولى، بل أعتقد أن الأهمّ هو تطوير الوعي، وتمكّن المتلقّي من جودة الاختيار، فحتى مع رفع نسبة القرّاء لن يكون ذلك مجدياً إذا ترافق مع سوء الاختيار، ولن تصاب ثقافة العازف عن القراءة مقتلاً إلّا إذا أحسن اختيار ما توفّره الوسائل الأخرى من قنوات، وحسابات هادفة.. أتمنّى أن يزيد اطّلاع الأمّة، ووعيها في آن معاً، وإن كانت الثانية لن تأتي إلّا حين تستدعيها الأولى.

كيف يمكن أن يتفاعل الكاتب مع هذا الوضع، بحسب رأيك؟ هل عليه أن يواصل الكتابة والإنتاج، بمعزل عن

ذلك، أم يبحث عن إيجاد أساليب جديدة، تتماهى مع ما هو موجود في الأدب العالمي، لتشجيع المتلقّي على أن يقرأ له؟

- ستبقى الرواية ذلك الأدب الساحر، وستبقى ثلّة من الناس تنتظر قراءة ما لم تقرأه بعد من روايات، وستبقى النشوة التي تتسرَّب من أطرافها تغزو عروق كاتبها، ليعرف من معاني السعادة ما يعجز عن وصفه.. ولا يلغي ذلك حقيقة أن من واجب الكاتب المتمكّن أن يحاول طرق الأساليب الأدبية الأكثر انتشاراً، والأسهل تداولاً، ليصل إلى شريحة أكبر من طبقات المجتمع المختلفة.

هل يمكن أن نقول إنك تدرجت في الكتابة، بدءاً باليافعين وصولاً إلى الكتابة للكبار، بعد صدور روايتك «نيران توبقال» الموجَّهة إلى الكبار، على خلاف رواياتك السابقة الموجَّهة إلى اليافعين؟

- أتمنّى أن أكون قد تدرّجت في هذا فعلاً.. أتمنّى أن تكون المفردة والأسلوب، عندي،اليوم أفضل من تلك التي بدأت بها، كما أتمنّى أن تكون قوّة الحبكة وفضاءات الخيال أكثر إبداعاً من أخواتها، بالأمس.. غير أن الانتقال من رواية اليافعين إلى رواية الكبار لا أعتبره في سياق التدرُّج، فرواية اليافعين، عندي، لا تقلّ شأناً عن الأخرى، وذلك في جميع عناصر الرواية.

عندما نتحدَّث عن اليافعين والقراءة، يقودنا ذلك للحديث عن دور العائلة والمدرسة، بالخصوص، في التشجيع على القراءة. فوفق تجربتك في الكتابة، هل تعتقد أن المدارس تقوم بالدور الكافي في هذا المجال؟

- احتكاكي بعالم القرّاء، مؤخَّراً، بيَّنَ لي، على نحوٍ جليّ، أن النسبة الكبرى منهم قد زُرع فيهمِ الشغف خلال مراحل طفولتهم، ولا شكّ في أن دورِ الأسرة هو الأساسي، كما أن للمدرسة دوراً فاعلاً في ذلك، وتواجه مدارسنا، اليوم، تحدِّيات كثيرة في تلبية الاحتياجات المختلفة، وفي الإصغاء إلى التوجّهات التربوية المتعدِّدة، ومحاولات تنمية الهوايات المتنوّعة، وما يبدو لي -وأنا غير متابع حثيث لذلك- أن شغف القراءة لا يُخدم كما ينبغي.

من يقرأ لك يلاحظ أنَّك تنهل من التراث العربي الإسلامي بشكل كبير، سواء على مستوى اللُّغة والصور والمشاهد والبيئة التي تؤسّس عليها حبكتك السردية. بحسب رأيك، إلى أيّ مدى يمكن للكاتب، اليوم، أن يستند إلى هذه المرجعية الثقافية في الكتابة لجيل اللوحات الرقمية؟ ألا تخشى من نفور القارئ المستهدف (وهو اليافع)؟

- اللّغة التي اختار الله -سبحانه- أن يتكلَّم بها، هي لغة معجزة، فلا ينبغي الخوف على سحرها وجاذبيتها.. لا لستُ أخاف على اليافعين، بل أخاف من أجيال تسبقهم؛ كيف يقبلون أن يتعلَّم أطفالهم لغة أخرى قبل تعلُّم اللُّغة العربية.. إذا لم نفلح بالتمسُّك بقضيَّة أن تكون العربية هي اللّغة الأمّ، فسوف نخاف على أشياء كثيرة..

المتابع لروايات اليافعين في قطر، تحديداً، والعالم العربي، عموماً، يلاحظ أن هناك نقصاً في هذا الصنف الأدبي. فاليافع ينتقل من قراءة كتب الأطفال، في المرحلة الأولى، والمرحلة المتوسِّطة من طفولته، إلى قراءة كتب الكبار، على عكس ما هو موجود في الأدبين: الفرنسي، والإنجليزي. ما هو السبب، بحسب رأيك؟ ولماذا لا يقبل كتّابنا على هذا الصنف الأدبي؟

- هذه الملاحظة في محلّها، ولا أجد سبباً مفهوماً لندرة هذا النوع المهمّ من الروايات، والملاحظ أن الجوائز العربية للرواية قد قلَّلت من عمق هذه الهوّة كثيراً، ولا أشكّ في أن تخصيص جوائز لروايات اليافعين زاد الإنتاج الأدبي لها، وسلَّط مزيداً من الأضواء على أهمِّيّتها.

في روايتك «نيران توبقال»، نلاحظ أنك رسمت خطَّين وجَّها القارئ؛ واحد منهما جغرافي يتَّجه من المشرق إلى المغرب، والآخر زمني سافرت فيه، بقرّائك، إلى القرن السادس عشر ومزجت بين الواقع والخيال، وخصَّصت جزءاً كبيراً للمغرب، وبالتحديد مراكش. لماذا المغرب؟ ولماذا اخترت العمل على هذه الفترة الزمنية، بالتحديد؟

- أعشق ديار الإسلام، لاسيَّما العالم

العربي.. كتبت قبل هذه الرواية أعمالاً تناولت دياراً عديدةً كالخليج العربي، ومكة المكرمة، ودمشق، وكنت أتوق لأبحر بقلمي عبر فضاء الخيال الرحب إلى مواطن بعيدة. مدينة مراكش وجدت فيها ضالّتي، وخاصّة في تلك الحقبة المختارة، فقد كانت تجمع بين الثراء والتنوّع، وغنى العمارة، وتنازع القوى حولها.

من خلال قراءة رواية «نيران توبقال»، يبدو واضحاً أنك بذلت فيها جهداً كبيراً، ليس على مستوى تشكيل الحكاية سرديّاً ، فحسب، بل بذكرك لمعلومات تاريخية دقيقة ترتبط بالمكان والزمان، أيضاً. أرجو أن تحدِّثنا عن كواليس عملك على هذه الرواية، بالتحديد.

- هذه ذكرى جميلة، بحقّ.. كنت، خلال ثمانية أشهر، كمن يحضّر لمشروع تخرّج.. تمتدّ جلساتي شبه اليومية، لساعات طويلة، في مطالعة وبحث، أتعقَّب سيرة شخصية تاريخية، أبحث في تفاصيل مدينة، أتأكَّد من توافر محصول في حقبة ما، أحاول ربط الخيال بخيوط المنطق.

خدمتني شخصية (ابن أبي محلي)، بجمعها الموثّق لتناقضات قلَّما تتوافر في صفحات التاريخ، وكانت مطيّتي في إيصال رسالة هذه الرواية.

من روايتك الأولى وصولاً إلى «نيران توبقال»، ما الذي تغيَّر في رؤيتك الأدبية؟

- في روايتي الأولى، كنت أقتطف المفردات والصور البلاغية من ذهنٍ لم يشكّل سابقة، قطّ.. قرّائي المقرَّبون، طالما آزروني واستحسنوا محاولاتي الأولى.. وفي أعمالي اللاحقة، لا أكاد ألتقط شيئاً من مخزوني اللّغوي إلّا أجدني استخدمته فيما سبق. الأعمال المتأخّرة رفعت سقف التحدّي، فأصبحت لا أجد بدّاً من المحاولة.. المحاولة لأمدِّد قدراتي، والمحاولة لأطوِّر أدواتي.

كيف استقبل الجمهور المحلّي كتابتك. هل حقَّقت التفاعل المأمول، أم أنك تعتقد ان الكاتب يحتاج لدعم جهات أخرى تساعده على التعريف بإنتاجه؟ وكيف تقيِّم تجربتك مع دور النشر؟

- أنتمي إلى هذا البلد، وأفخر به.. وأفخر كذلك بعالمي العربي محاولاً أن أتجاهل تلك الحدود الوهمية حين أرسم خارطتي.. أعرف -رغم فوزي بجائزة كتارا- أني كاتب جديد على الساحة، وأعتبر نفسي محظوظاً.. قياساً على ذلك، طبعتُ من روايتي «كتاب الزمن» ثلاث طبعات، وروايتي «ماذا بعد؟» دخلت ضمن الكتب الأكثر مبيعاً في مكتبة جرير. أنا ممتنّ جدّاً للجمهور العربي في قطر، وخارجها.

أمّا بالنسبة إلى دور النشر في قطر، فأرى أنها تقوم بدور جيّد، وتطرح خدماتها، دائماً، في إطار موضوعي.. غير أني أعتقد أن كثيراً من الأقلام الناشئة تحتاج إلى التفاتة خاصّة.

من أين يأتي نصّ فيصل الأنصاري؟ (هل يشدّك الواقع لتكتب، أم أن ارتباطك بالتاريخ هو الذي يدفعك للكتابة في موضوع ما؟).

- لم أكن يوماً قارئاً جيّداً للتاريخ، ففكرة الرواية ورسالتها تفرض عليّ التقليب في ثنايا التاريخ حتى أجد ضالّتي، الحقيقة أن الرسالة تقودني إلى فكرة، ثم تقودني الثانية إلى قصّة، ثم يقودني الجميع إلى جمع التفاصيل ولملمة الأفكار.. إلى أن أجدها في الماضي تارةً، وفي المستقبل تارةً أخرى.

يشدّ انتباه مَنْ يقرأ لك أنك تسعى لتحريك المياه الراكدة، وإيقاظ ما هو ساكن فيما يتعلّق بالهويّة والأمّة والتاريخ، وكأنك تستحضر فكرة القومية العربية التي ارتبطت بسياق تاريخي، وسياق سياسي، وسياق استراتيجي، عرفته المنطقة العربية في فترة ما. هل يمكننا اليوم، بحسب رأيك، إعادة طرح هذه الفكرة للقرّاء، خاصّة أننا نعيش في عالم الهويّات المتعدِّدة، حتى لو كنّا نشترك في المساحة الجغرافية؟

- الكلام في هذا الشأن ذو شجون، ولن نكفّ عنه أبداً.. منابع الأمّة الإسلامية العربية حيّة متدفِّقة. ولعلّ الكثير من كتاباتي يتّجه نحو التذكير بهذه الحقيقة.. وعبر التاريخ، كان التعدّد في الهويّات سبباً للثراء الحضاري، والثراء الثقافي، والثراء الفنّي.. خَلَق الإسلام عنصراً قويّاً لتلاحم الثقافات عبر العصور.. اعتنقه العرب ليشكِّلوا نواةً لأمّة تمكّنت من قيادة العالم حضارياً، أرجو أن لا يطول البحث عن عنصر بديل.

من يقرأ لك، يلاحظ أنه ليس من العسير أن يتمّ تحويل رواياتك الى أعمال درامية؛ نظراً لأن أركان الصورة والفرجة متوفِّرة فيها، فما هو استعدادك لذلك؟

- لن يكون الكاتب إلّا سعيداً مسروراً، وهو يرى عمله يتحوَّل إلى عمل درامي يصل تأثيره إلى أعداد كبيرة من شرائح المجتمع.. أتمنّى أن يحدث ذلك، قطعاً.

ماذا عن حضور المرأة في كتاباتك؟ لماذا نجد حضورها ثانوياً وعابراً؟

- لن يجادل أحدهم في الدور العظيم للمرأة، والمرأة العربية، خصوصاً.

كتاباتي مليئة بالشخصيات النسائية المؤثِّرة.. أذكِّر نفسي والقارئ بأن الكاتب يجب أن يكون موضوعياً ليكون عمله مقنعاً مؤثِّراً، وتتناول رواياتي، غالباً، حقباً

تاريخية، اقتصرت أدوار الملوك والقادة والتجّار، بل المغامرين الرحالة فيها، على الرجال، وحين تتطلّب المجابهات هذا النوع من الشخصيات، يكون إقحام المرأة عنوةً، وخلق مغالطة تاريخية، سبباً في خلخلة مصداقية العمل، ومن ثَمَّ قدرته على الوصول والتأثير.

من هو الرقيب الذي يستحضره فيصل الأنصاري، عندما يكتب؟ ومن هو القارئ الأوّل الذي تستمع إليه، دوماً، وتأخذ بملاحظاته؟

- أحاول رفع همّة ضميري ليخدمني في هذا الشأن، غير أنه لن يكون الرقيب المحايد دائماً.. في الحقيقة، ومع رفع سقف حرّيّة الكتابة، وخاصّة في قطر، إن ما يرسم حدود أفكاري هو ما أستطيع إدراكه من الالتزام بالحياء والذوق العامّ، واحترام الثوابت، ومراعاة اختلاف الثقافات عبر العالم العربي. أمّا قارئي الأوّل، فهي زوجتي (أمّ محمد).

فزت بـ«جائزة كتارا للرواية العربية». في دورتها السابعة (فئة روايات اليافعين)، من خلال روايتك «عندما يعود الغيلان». حدِّثنا عن هذه المشاركة؟ وما أبرز ما يمكن أن تنصح به كاتباً يريد التقدُّم لهذه الجائزة؟

- دخلت إلى هذه التجربة بحظوظ متراجعة جدّاً، فـ«جائزة كتارا» تبقى واحدة من أقوى منافسات الرواية العربية.. آمالي كانت ضعيفة، حاولت أن أكون إيجابياً.. لحسن الحظّ، كان العمل «عندما يعود الغيلان» جاهزاً، ولم أكن أعي أن قليلاً من الإقدام سيهديني هذا القدر من المكافأة، أعتقد أن الجوائز هي مصدر ممتاز لخلق التحدّي، وتحديد الأهداف. يتقدّم الآلاف، سنوياً، للجوائز، وعلى مستوى المكافأة يربح عدد محدود منهم، والحقيقة أن كلّ من استعدَّ للجائزة، فطوَّر أسلوبه، وشحذ قلمه، سيكون رابحاً. لا محالة.

لمن تقرأ؟ وما الشخصية التي أثَّرت فيك، أدبياً؟

- رغم حبِّي للاطِّلاع، بشكل عامّ، لست قارئاً نهماً للروايات. يعجبني من الروائيين الكثير، من أبرزهم غسّان كنفاني، وأمير تاج السر، وباولو كويلو..

أمّا على مستوى التأثُّر الأدبي، فأشعر بأن عائلتي المحيطة، بما تحويه من شعراء وعاشقين للُّغة العربية، قد أثَّرت فيّ أشدَّ التأثير.

تقدِّم قطر جوائز مهمّة، على الصعيد العربي، كجائزة أدب الطفل، وجائزة كتارا للرواية العربية، لكن حضور الكاتب القطري -عربياً- ظلّ دون المأمول. ما الأسباب، بحسب رأيك؟

- أعتقد أن الأمر ينطلق، أساساً، من دقّة رصد الظاهرة. صحيح أن كثيراً من الدول العربية تسبق قطر في البعد التاريخي للاهتمام بالأشكال الأدبية المختلفة، لاسيما كتابة الرواية، ومن الواضح لديّ، كذلك، أن الجهات المعنيّة في قطر، مايزال أمامها الكثير لتدعم به الأقلام القطرية، إلّا أننا يجب أن لا ننسى حضور معادلة النسبة والتناسب، فبالقياس مع المجتمعات العربية الكبرى التي تعجّ بمئات الكتَّاب؛ ستجد أن قطر، والتي لا تحوي أكثر من (350.000) نسمة، لن يوجد فيها غالباً إلّا كتّاب قلائل، وهو الأمر الذي يكاد أن يتحقّق.

كيف ترى اهتمام الإعلام المحّلي بالمنتج الأدبي القطري، والمنتج الأدبي العربي، عموماً؟

- يقوم الإعلام بدور جيّد، وما يزال أمامه الكثير ليقدِّمَه.

المجالس الأدبية تلعب دوراً مهمّاً في تفعيل الساحة الثقافية، وتوطيد العلاقة بين الكتاب والقرّاء. هل هناك تجارب ناجحة لمثل هذه المجالس، في قطر؟

- سأسجِّل هنا كلمة إعجاب بدور المرأة، خاصّةً في النشاطات الأهلية غير الرسمية؛ فنوادي الكتاب الفاعلة تعتمد على الأساس على المجهود والنشاط النسوي، وأذكر منها، على سبيل المثال لا الحصر، (نادي خير جليس).

لديك سلسلة مميَّزة، تبثّها على حساباتك على وسائل التواصل. حدِّثنا عنها؟

- هي عبارة عن رسائل قصيرة متصاعدة في طرحها، تكون ضمن دقيقة واحدة غالباً، معزّزة بمشاهد احترافية، تتَّجه لنقد المتلقّي، أحياناً: (ماذا لو..؟)، ولدعم عمله الاستثنائي، أحياناً أخرى، (لست وحدك)، وقد تجاوبَ معها المجتمع بشكل ممتاز، وأتطلَّع إلى الاستمرار فيها.

هل بالإمكان أن تطلعنا على ملامح عملك القادم؟

- هي رواية، تتناول تاريخ البلدات العربية على ساحل الخليج قبل مئتي عام، وتلقي الضوء على حقبات مهمّة من تاريخ دولة قطر، ضمن حبكة روائية، وسرد للأحداث، في قالب إنساني اجتماعي.

كلمة ختامية

- أدعو نفسي والقارئ العربي إلى حسن الاختيار في كلّ ما يغذّي العقل، ويصنع الوعي في شتّى وسائل الاطِّلاع؛ المقروءة منها، والمرئية.

■ **حاورته: إشراف بن مراد**

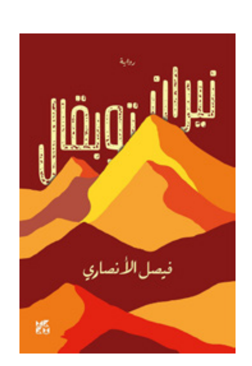
رواية «نيران توبقال»

حقائق التاريخ في خدمة التخييل

بخيوطٍ من الفانتازيا والتاريخ، حاك الكَاتِب القطري فيصل الأنصاري نسيج روايته الأحدث «نيران توبقال»، الصادرة، حديثاً، عن دار جامعة حمد بن خليفة للنشر- قطر، وكما يشي عنوان الرواية، اتّخذ الكَاتِب من المغرب وجبال توبقال فضاءً مكانياً للأحداث. كذلك استخدم عتبة النص الأولى كتوطئة، مهَّد عبرها لما يغلِّف بناءه من فانتازيا، إذ ارتبط جبل توبقال «أعلى قمة جبلية في شمال إفريقيا» ببعض أساطير الجن والسحر، التي تزخر بها الثقافة المغربية.

مع تدفُّق الأحداث اتّسع الفضائي المكاني للسرد ليبلغ مصر وبلاد الشام، وبتنوُّع الأماكن تنوَّعت الشخوصُ المحورية في النص، فضمَّت جنسياتٍ عربية متعدِّدة. ومرَّر الكَاتِب عبر هذا التنوُّع والاتساع؛ رؤى ضمنية تتعامل مع الأنحاء المُختلفة من الوطن العربي ككيانٍ واحد، وليس كيانات منفصلة.

تدور أحداث الرواية، خلال فترة حكم الدولة السعدية للمغرب العربي. وقد اختار الأنصاري من هذه الحقبة؛ المدة بين عامي 1565م و 1611، وهي الفترة التي شهدت موت أحمد المنصور الذهبي، أحد أقوى سلاطين السعديين عام 1603، وتبدُّد قوة الدولة التي نخر الضعف -بعد وفاته- في أركانها. واشتعلت داخل حدودها الحروبُ نتيجة الصراع على السلطة، والرغبة في الاستحواذ على الحكم.



الواقعي والمتخيَّل

لجأ الكَاتِب في بداية رحلة السرد لراوٍ عليم، لكنه سرعان ما منح شخوصه حريّةَ الحكي، عبر أصواتٍ متعدِّدة، جسَّدت الثنائية الأزلية للخير والشر، والتي تجلَّت على طول خط السرد، فبينما لجأ «مراد» للسحر من أجل تسخير أرواح مئة ساحر كان هو آخرهم؛ ليمنح ابنه قوة وسطوة هذه الأرواح، تمكَّن الابن بعد أكثر من أربعة عقود، من إيقاف قوى الشر التي أطلقها والده. وبينما لم يبال ابن أبي محلي-في طريقه لبلوغ السلطة- بأرواح أزهقت، ودماءٍ سالت، ودولةٍ ضعفت، سعى الشيخ أبوبكر التَّاجر لمنع نزيفً الأرواح، حين حال دون وقوع البنادق في قبضة السلطان. وقد تجلَّى عبر ما ساقه الكَاتِب من أحداث؛ مزجه بين الواقعي والمُتخيَّل، لاسيما وأنه استخدم شخوصاً حقيقية ووقائع تاريخية ثابتة، مثل شخصية ابن أبي محلي، الذي ادّعى أنه المهدي المُنتظر. وسعى للهيمنة على مراكش، وحكم بلاد المغرب، ثمَّ سقطت دولته بمقتله، بعد حكم لم يدم لأكثر من ثلاث سنوات.

اعتمد الكَاتِب تقنية الحذف من أجل الإسراع بالسرد، متجاوزاً صبا وشباب هارون، الذي تربَّى في كنف رجل طيب تزوجته أمه حسينة، بعد هروبها من أبيه الساحر. وبلغ بالأحداث النقطة ذاتها التي بدأ منها رحلته، وهي موت الساحر مراد، وبداية رحلة وريثه الذي اختطفه صغيراً بديلاً عن ابنه، وعلّمه أصول السحر ليتولى بعده صنع نافذة المصير. ومثلما لجأ الكَاتِب إلى الحذف، عمد بالمُقابل إلى الإبطاء بالسرد، عبر الحضور الكثيف للديالوج المسرحي، وعبر مساحاتٍ واسعة من الوصف الإبهاري، والتي أبرز من خلالها، سمات الحضارة والعمارة في المغرب



العربي في تلك الحقبة، وما تميَّزت به من إبداع وإبهار. «ما إنْ بدأت بالعد حتى أخذت الأعمدة البيضاء الداخلية تشاغل ذهني باصطفافها الصارم وأقواسها المُتعاقبة في عمق ذلك المسجد الفسيح، رغم أن قَدميّ كانتا تهبطان خلال تلك العتبات، فإنّ روحي أخذت ترتقي من فرط الروحانية الغامرة، الممزوجة بجمال العمارة»(ص 165).

شيوع المراوحة

بين خير وشر، حزنٍ وبهجة، ثراءٍ وفقر، قوةٍ وضعف... راوح الكَاتِبُ في بنائه، أحوال الشخوص والبلاد والطبيعة، فالنيل الذي بسط الخير على ضفافه في مصر، هو نفسه الذي أغرق الزرع، وجعل محمود وأبيه قاب قوسين أو أدنى من العوز. و«يلتان» الذي أقدم على التهلكة وانضمّ لقُطّاع الطرق، للحصول على المال والفوز بحبيبته، هو نفسه مَنْ تردَّد في المُشاركة بمُغامرة الشيخ أبي بكر، لمنع الساحر داغر من السيطرة على قوى الشر. وحسينة التي جازفت بالهرب من زوجها لتنقذ ابنها من مصير مظلم، هي نفسها التي استسلمت لأنانيتها، وتخاذلتَ عن إنقاذ طفل آخر اختطفه الساحر لإتمام طقوسه. وقبلت أن تفتديَ به ابنها. وبلاد المغرب التي شهدت أزهى عصورها خلال حكم أحمد المنصور الذهبي، هي نفسها التي ضرب الانهيار والتردّي أركانها، ونال الفقر من أهلها بعد وفاته. هكذا اجتمعت التناقضات داخل نفس واحدة، طبيعةٍ واحدة، وفضاءٍ مكاني واحد، ومن خلال تلك التناقضات، تمكّن الكَاتِبُ من إذكاء جذوة الصراع، الذي اشتعل في صورٍ عدّة، منها الصراع على الحكم بين ابن أبي محلي وزيدان ابن المنصور الذهبي، ومنها أيضاً الصراع بين شرور السحر ونزعات الإيمان، إضافة إلى الصراع الداخلي الذي احتدم في دواخل الشخوص، بفعل انقساماتها بين جوانبها الطيبة ونزعاتها الرديئة. هذا النوع من الصراع الداخلي؛ عمد الكَاتِب لاستجلائه عبر تيار الوعي، ومساحات المونولوج الداخلي التي حضرت بكثافة داخل النسيج. لكنه في خضم تلك الصراعات، بالغ في استجلاء شرور الساحر وآثامه في صورة اعترافات على لسان الشخصية ذاتها، وعبر صوتها الذي يأتي من داخلها، وهو ما ينافي طبيعة النفس


جبل توبقال

البشرية، التي تغفل بالضرورة نواقصها وشرورها أو تبرّرها. وربما كان من الأجدى؛ أن يبرز شرور تلك الشخصية عبر عين أخرى خارجها، وصوت غير صوتها. كذلك لم ينبغِ للساحر وصف نفسه بالمشعوذ، لا سيما وأن دلالة هذه الكلمة تحيل إلى الاحتيال والخداع وادعاء قدرات من دون امتلاكها، وهو ما ينافي تماماً سياق الأحداث، وما قام به الساحران «مراد وداغر»، وما امتلكاه من قدرات.

سهام التحوُّل

صوَّب الكَاتِب نحو شخوصه وفضاءاته؛ سهام التحوُّل، فطالت تقلبات الدهر دولة السعديين، وتبدل انهيارها بالرخاء. وخلع «شمس الزمان» ثوب العَالِم الزاهد، وتبع هوى نفسه، وسفك الدماء؛ رغبة في الملك والسلطة. وتحوَّل سفيان من خدمة الساحر داغر، إلى الانقلاب عليه، والوشاية به. وبالمُقابل تحوَّل «محمود» من شاب مسالم لم يختبر نوائب الدهر، إلى رجل مقدام يراوغ الموت وينازل الخطر. وكذلك تحوَّل «يلتان» من قاطِع طريق إلى فارس نبيل، يسعى في صد شرور السحر. وخلاف ما أضفته تلك التحوُّلات على النص من ديناميكية وصدقية فقد مرَّر الكَاتِب عبرها؛ رؤى ضمنية تتصل بحقيقة وجود الإنسان، واختياراته، وضعفه أمام سطوة إغراءات السلطة، والقوة، والحب، والمال. كذلك أسهم التحوُّل في النمو الدرامي، وفي الدفع بعجلة الأحداث وزيادة جرعة التشويق. وعزَّز الأنصاري من جمالية السرد عبر لجوئه إلى التكنيك السينمائي، واستخدام عين الكاميرا في تصوير الأحداث. «كأن الريح أخذت تشتد من أمامه، بل تشكّل تيار هواء ساحباً بدأ يتلاعب بأطراف ثيابه، يلتف صوب جسم مندفع، فإذا بنافذة المصير تنطلق قادمة إليه، تنطلق سابحة في الهواء وكأنها خرجت من فوهة مدفع»(ص 256).

معارف تاريخية

تحمل الرواية التي تعتمد على استثمار التاريخ -بالضرورة- حمولاتٍ معرفية، تحضر عبر ما يستدعيه الكَاتِب من أحداثٍ وقعت بالفعل لإفادة مساحات التخييل. وقد تجلَّت مهارة الأنصاري في أن جعل هذه الحمولات محرِّكاً رئيساً للأحداث، وجزءاً أصيلاً من النص، ليست مقحمة عليه. فطوَّع واقعة تسليم المأمون «مدينة العرائش» لفيليب الثالث ملك إسبانيا، واستغلال ابن أبي محلي تلك الواقعة ذريعة لحشد جيش ضد المأمون؛ من أجل خدمة الجانب المُوازي والمُتخيَّل في الرواية، إذ جعل إشعال تلك الحروب بإيعاز من الساحر، لتحقيق رغبته في إزهاق المزيد من الأرواح، كي تمنحه أداته السحرية «نافذة المصير» القوى التي يريدها. كذلك مرَّر الكاتب العديد من المعارف الأخرى حول قبائل الطوارق، سلاطين الدولة السعدية وحروبهم، وتحول الأسلحة من السيوف والرماح إلى البنادق والبارود، ووقع استخدام هذه الأسلحة على الخصوم، الذين اعتبروها نوعاً من السحر الأسود. ورصد سمات العمارة المغربية، وفرادة نقوشها وزخارفها، كما استدعى بعض روافد الثقافة الشعبية، منها عروض الأفاعي والقرود في الأسواق، الرقصات الشعبية، وأشهر المشروبات والأطعمة المغربية، مثل الحلزون الذي يُعَدُّ من أشهر أكلاتِ الشوارع في المغرب. وكما حرص على تعزيز جاذبية بنائه، حرص كذلك على تغليف الأحداث بغلالة من الضبابية، لاسيما ما يتصل بأدوات الساحر «نافذة المصير» التي بدا للوهلة الأولى قدرتها على إدراك المُستقبل، ثمَّ تكشفت حقيقتها، التي لا تخبر عن الغيب، وإنما تعكس خيالات النفس، ظنونها وطموحها.

■ **نشوة أحمد**

مقتطفات من رواية «نيران توبقال»

ولكن، لا تعُدْ

كشفتُ غطاء الإبريق الذي لم يمكث على النار إلّا دقائق معدودة.. ممتاز.. رائحة النعناع الطازج تملأ المكان، ولون الماء في الإبريق قد أخذ حظّه الوافر، لم يبقَ إلّا أن أضيف نقطة من ماء الزهور وملعقة كبيرة من عسل البرتقال.. هكذا، تماماً، وجدتُ يدي تمتدّ نحو الصينية النحاسية لتُجلس عليها فناجين الزجاج المذهَّب، وإبريق شراب النعناع.

بوجهٍ باشٍ، وخطوات متلاحقة، انطلقتُ إلى غرفة الجلوس حيث يجلس ابني الوحيد الذي استقبل ذلك بقسمات فَرِحَة معاتبة:

- ما هذَا يا غالية؟! مرّة أخرى تُحضّرين شراب النعناع بنفسك!. إذن، لماذا الخادمتان في البيت؟!

- أَعلمُ أنك لا تشتهي شراب النعناع إلّا من يد أمّك.. سأفعل ما أستطيع ليهنأ ولدي الوحيد.. غير أني أرى بعض الأسى في عينيك.. قل لي يا حبيب أمّك.. ما الخطب؟ ماذا يحزنك؟!

- ليس حزناً يا أمّي، بل هو اهتمام نفسي لبعض الأمور.. فمنذ وفاة عمّي الشيخ عبدالسلام قبل عام وأنا أفتقده في أمورٍ شتّى، ليس أقلّها تدبُّر شؤون التجارة وتصريف أمور الدكّان. رحمه الله، فقد كان نعم التاجر العارف المدبّر.

اعتصر، هنا، قلبي ألماً، شرد عقلي لبرهة، أَجّلتُ سكب شراب النعناع، وقرّرتُ البوح لجليسي الحبيب:

- لستَ أنتَ وحدك من يفتقد ذاك الشيخ الجليل يا ولدي، أمك كذلك لم تعتد غيابه، ولم تنسَ فضله عليك وعليها.. لقد بدّل ذاك الرجل حياة أمّك من جحيم ملتهب إلى جنّة وارفة الظلال.. زواجي به، بعد فراري بك من ذلك الساحر عديم المروءة والإيمان.. زواجي بالشيخ عبدالسلام، بعد فضل الله، هو ما جعلك على ما أنت عليه اليوم يا ولدي، فلله الحمد والشكر.

- ولكن، يا أمّي.. تعلمين أن ذاك الساحر يبقى والدي، وقد أتيت من صلبه.. نعم، أنا لا أنتمي في هذه الدنيا، إلّا لكِ أنتِ.. ولكن، أليس من الواجب عليّ، وبعد أن كفانا الله شروره، أن أذهب إليه وأسأل عن أحواله، وأكفيه ما عساه أن يحتاج إليه؟!

تدفَّقت الدماءُ إلى رأسي، وتشنّجت أطرافي، وأحسستُ ببعض الدوار. توجَّهتُ إلى ابني بعيونٍ غاضبة:

- لن أكون أمّك حسينة إذا كرَّرت مثل هذا الكلام مرّةً أخرى.. أنت لا تعلم مدى حلاكة سواد الأيّام التي مرّت على أمّك كي تنتشلك من براثن ذلك الفاسق.. أنت لم تشاهد منظرك عندما أتيت ملوَّثاً بالنجاسات وقد ذُبح طائرٌ على نحرك، وتُلِيَتْ عليك صلوات الدجّالين والسحَرة والمشعوذين.. أَنت لم تجرّب شعور أمّك وهي تغيّر اسمك مضطرّة لتبعد عنك خطر ذاك اللعين.. اسمك الذي كنت أعشقه، اسمك الذي اخترته بنفسي، اسم ولدي الوحيد غيَّرته بإرادتي لأحميك من تلك الشرور.. واليوم، تريد أن تذهب له بقدميك؟! تريد أن

تضيّع كل ما قاست أمك لأجله! تريد أن تتفقّد عابد الشياطين ذاك!؟ حسناً.. حسناً.. اذهب إليه.. ولكن لا تعد إلى أمّك أبداً.

ما زلتُ أشعر بالدوار، أنفاسي تتصاعد، أزيز صدري، ربّما، سُمِعَ في الغرفة المجاورة.. أحسستُ برغبةٍ في البكاء.. نظراتُ ولدي المصدومة بانفعالي الشديد أعطتني إشارة واضحة بأنّ غضبي قد تجاوز ما يحتمله الموقف.

الشرط الصعب

الوحوش الضارية، التي طالما اقتاتت على ما تبقّى من الإنسان الضعيف بداخلي، لم تشأ أن تمهلني لأبدأ مسيري مع شروق اليوم التالي. ها أنا أشحذ أقصى همّتي لأنفردَ بالمصدر النادر من الشرور ذاك.. خطواتُ الليل بين الوديان وسفوح الجبال لم ترِحْ عينيَّ من التحديق في النجوم لأصحّح وجهتي على نحوٍ مستمرّ، غير أن سواد الليل أصبح يناسبني أكثر من أيّ وقتٍ مضى، ظُلماتي تَستدِلُّ بظلمة المساء لتُسهّل على نفسي الاهتداء إلى ما لم أنَلْه من السواد بعد.

(هل أنا، فعلاً، في غاية النشوة، وعلى موعدٍ مع جائزتي الكبرى رغم أنها لم تكن لتكتمل لولولا هلاك والدي؟!)

هنا، جاء ماردي الشجاع ودافع عن صحوتي قبل أن تغيّبها غفوة نفسي الضعيفة:

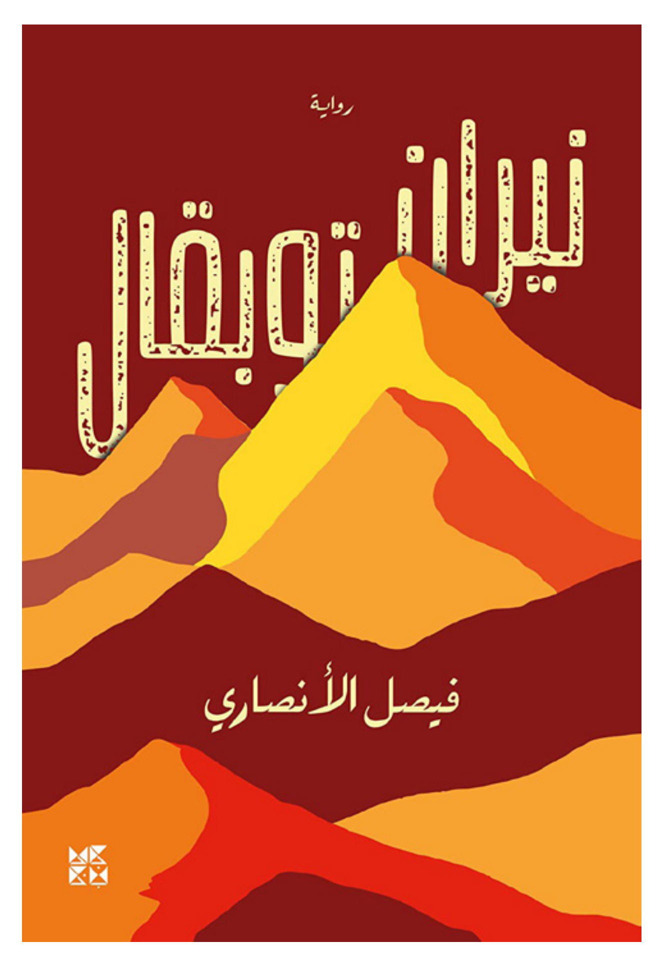
- انتبه يا مغفّل! انتبه يا ضعيف! هل صدّقت أن ذاك الهالك هو والدك، بالفعل؟! لقد سرقك عندما كُنتَ طفلاً من سوق في فاس. لم يرحمك، ولم يرحم أمّك.. وأنت، الآن، تَستكثر على نفسك الحبور على أنقاض رفاته!!

- هاه.. صَدَقْت.. نعم. ذاك العجوز لم يفعل خيراً، قطّ، غير موته وفناء جسده في توبقال، وهأنا ذا، اليوم، أسوق الخطى لأحصد تلك العظام.

شاهدت ما يكفي

كم أحمد الله على أنني عرفت طريق التصوّف، ولو متأخّراً. متأخّراً وصلت، لكني انغمست فيه أيّما انغماس، غشاواتٌ كانت تفصلني عن عالم التجلّي، ومسافاتٌ كانت تُبعدني عن درجات الولاية، لم يكن لعلم الفقه الذي أضعت فيه جلّ عمري الفائت أن يوصل فؤادي إلى الأحوال الربّانية، ولا ليهدني إلى ولوج عالم الكرامات.

وإن كان ظنّي بنفسي قد جانبَ أمارات الصواب، فماذا



عساه أن يكون ظنُّ كلّ أولئك الخلق بي؟! فها أنا أتّخذ هذه الزاوية مبتعداً عن الناس، ومع ذلك فإن جموعهم لا تكاد تنقطع عن مكاني، ولا يعطّلهم انشغالي بساعات الخلوة عن التكدُّس على بابي بين سائل، ومجامل، وطالب للبركة، ومسترشدٍ لدروب الولاية.

غير أن زائر اليوم أدخلَ في نفسي الارتباك والطمأنينة، على حدٍّ سواء؛ ما جعلني أراجع كلّ ما حدَّثت به نفسي يوماً، وأعيد رسم تفاصيل ما حسبت أنه ينتظرني في مقبِل أيّامي.

كنت أتوقّع أن بلوغي سنّ الخمسين سيخبّئ لي مفاجأة ترشدني إلى دروب الرشاد أوالمجد أوالقيادة أوالريادة أو.. لكن ما عرضه علّي الشيخ الروحاني الغريب، ولوحه المبهر ذاك، قد تجاوز كلّ حدود الخيال.

قبل الظهيرة بساعة، وفي أثناء خلوتي المعتادة، فتحتُ عيني فإذا به يجلس متربّعاً أمامي. رغم ضوء النهار الذي كان يملأ المكان إلّا أن الظلمات في وجهه أصابت نفسي بانقباضٍ شديد. حاولت ألّا يصل الخوف

إلى تفاصيل وجهي، وأظنني أفلحت في ذلك.
- خيراً، يا مريد.. كيف دخلت؟! هل لك من سؤال؟
بقسماتٍ تبعثر الطمأنينة، ونبرة صوت تنشر الريبة، أجاب قائلاً:
- ماذا يا شمس الزمان؟! أين فراسة الأولياء؟! لم آتِ مريداً، بل وصلت إلى مكانك لأهديك من علوم لم تنهل منها بعد، وأفتح لك نافذةً تنقذك من غفلةً اليوم، وتعبر بك إلى أمجاد المستقبل.

لا تستهويني

لم أكن ذلك الشابّ الذي يهوى الأسفار، ويروق له الاغتراب عن الأوطان. لم أكن واثقاً من قدرتي على إنقاذ أرض والدي، ومن خلفها إنقاذ أسرتي من خطر تراجع الحال وقسوة براثن الفقر. لم أكن متأكّداً إلّا من اتّجاه الأنظار نحوي لأصنع معجزةً ما تحفظ أرض الباذنجان الغارقة في تعكّر مزاج النيل.

بعد أن قاوَمَ أبي اندفاعي المصطنع لعدّةِ أيام، ها هو يوافق أخيراً على خروجي مسافراً في محاولة شبه مستحيلة لأجني خمسين قطعة ذهبية، ثم أعود أدراجي خلال مدّة يجب أن لا تتجاوز الستّة أشهر.

«إلى أين العزم يا بنيّ؟» عبارةٌ باغتَني بها والدي.. لم يكن لدي جواب يشفي غليل سؤاله، لم تكن مدن وقرى مصر أفضل حالاً من حلوان، فالنهر لم يوفّر جهده في بلوغ ضفافه وتجاوزها عبر السواد الأعظم من شرايينه المترامية، وحتى لوسَلِمَتْ مدينة هنا أوهناك، فما هوالعمل الذي سأجني منه كل القطع الذهبية تلك؟!

كدت أنسى

لا أعلم إن كانت الشمس تجري بأسرع ممّا ينبغي لها، أم أن نفسي المتمهّلة لم تلاحظ تعاقب السنين من حولي. لا أجدني أعي أنني قد بلغت الثامنة والأربعين فعلاً، دواخلي لا تعترف بهذه الحقيقة.. نعم، هي لا تعترف.. ربَّما لأنها لا تريد ذلك.. ربما.. أو ربَّما طفولتي التي يجب أن لا تُحتَسب في سنوات عمري.. ربَّما.. أو ربَّما بسبب ارتحالي المستمرّ الذي استحوذ على نصف حياتي أو أكثر، وحرمني من الاستقرار في مدينتي ووسط أحبَّتي.. ماذا!! حرمني..!! أستغفر الله!! أستغفر الله! لا أعلم كيف هي نفس ابن آدم!! ما إن تُرخي أذنها لعبارات الاسترحام حتى تنصاع لذلك الوهم..

كِدتُ أنسى، وأنا في غمرة تأسفي على سنوات عمري الفائتة، ما أنا فيه اليوم.. كدت أنسى أني الشيخ أبوبكر صاحب القافلة الشهيرة، القافلة التي تنطلق من مراكش وتجوب المدن والبلدان، وتعبر الوديان والأنهار، ولا تقف حتى تحطّ رحالها في مدينة (بورصة)، ولا تحمل قافلة في أراضي العرب من التحف والذهب والنفائس كما تحمله قافلة الشيخ أبوبكر.. الشيخ أبوبكر الذي يحسده عامّة الناس، ويتمنّون جزءاً من مكانته وأمواله.. ياه.. اللهم لك الحمد.

لا تملّي

إذن، فهذه مراكش.. يا لجمال بيوتها!، ويا لاستواء طرقها!، ويا لهذا الرفاه المتناثر في جنباتها!.. لا عجب في أن تسعى لها الأقدام، وتسير لها الركبان.. إيه، يا مراكش .. هل تُراك تتباهين متغطرسة أمامي أنا - ابن الصحراء؟!

إذا كان ذاك، فلم يكن عليك إلّا إبراز معشار ذلك السحر، أو ربَّما أقلّ لتلفتي انتباهي، وتذكّريني ببؤس المكان الذي أتيت منه، كان يكفيكِ أن تُسمعيني ترقرق المياه في نوافيرك المترامية ليستحضر عقلي منظر قراب الماء الآسن، وقد قطعت الساعات على ظهور الدوابّ، ورائحة الجلود العتيقة وقد اختلطت بطعم الأتربة، فلم يُسكن ظمأ ذلك الشارب ولم يهنأ بارتشافهِ إلّا بقدر ما يُبقي كبده رطبة لعلّه ينغّص عليها بارتشافةٍ أخرى.

هنا، الحوائط تحمي من تكدّر مزاج الرياح، والنوافذ تحبس ذرّات التراب دون التطفُّل على الهانئين في منازلهم. أمّا الأبواب فتُبقي التسامر خلفها حكراً على أولئك المتحابّين. هل قلت (المتحابّين)؟!

مايزال قلبي يقود حديث نفسي حتى يعيدني، في كل مرّة، إلى المكان ذاته.. (ميرا).. هو قلبي يَثني أعناق هواجسي ليُرجعني عندك.. يرجعني إلى المكان الذي يهواه.. أرجوكِ لاَ تَمَلّي انتظاري.. أرجوكِ، لا تستعيري بعضاً من قسوة والدك.. أرجوكِ ابقِي كما أعرفك.. ذلك البلسم الشافي.. ذلك القلب الرقيق.. اصبري على يلتان.

اصبري على من اجتمعت عليه جراح الضمير، وجراح صاعقة السماء، ولم يسلم قلبه من جراح ابتعاده عن وجهك المحبوب.. اصبري على من خان ضميره، وتفانى في ترويع الآمنين، وجارى خطوات الأشقياء.. خان ضميره ليفي بوعدهِ الذي قطعه.. وعده الذي لن يتراجع عنه.. سيعود بتلك الدنانير.. سيعود ليرميها بين يدي والدكِ.. ويرمي بنفسه بين قدميكِ.. سيعود حتى وإن وردَ أسباب المهالك.. وأيُّ مهالك لا تستحقّ الورود، إذا لاح من خلف أفقها ثغرك الباسم؟. ميرا.. سأعود.


صدر في
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي


كتاب الدوحة
أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب


إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس


رولان بارت
النقد البنيوي
للحكاية


كتاب الدوحة
الواسطة في معرفة
أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق


كتاب الدوحة
المُعتمدُ بن عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د.عبد الدين حمروش


كتاب الدوحة
الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة


الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين

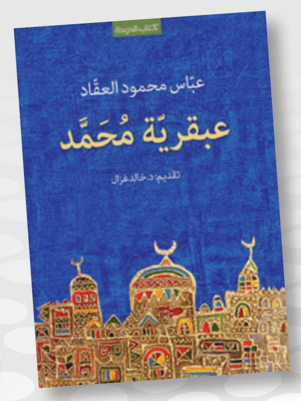

كتاب الدوحة
ريجيس دوبريه
في مديح الحدود
ترجمة: ديمة الشكر


كتاب الدوحة
تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية


كتاب الدوحة
روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو


كتاب الدوحة
أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة


كتاب الدوحة
فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنية الغربية


كتاب الدوحة
عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمَّد
تقديم: د.خالد عزب


كتاب الدوحة
عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد


ظِلّ الذّاكرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»
كتاب الدوحة


لماذا تأخّر
المسلمون؟
ولماذا تقدّم
غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان


مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
كتاب الدوحة
رواية


كتاب الدوحة
مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك


كتاب الدوحة
إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة

الرقابة المجتمعية حلَّت محل السلطة السياسية التقليدية

الرواية وثيقة أم تخييل؟

يلاحظ بعض الباحثين أن كثيراً من الكُتَّاب والكاتبات في الخليج خاصة، والعالم العربي عامة، مشغولون بالتاريخ الاجتماعي، وأن أغلب رواياتهم تتناول ثيمات تاريخية واجتماعية، أو تنبني -خاصة في الروايات الخليجية- على التحوُّلات الاجتماعية الكبرى في المجتمع الخليجي، ولا أظن أن هذا التصوُّر ببعيد عن الحقيقة، إذ يبدو أن غِنى التاريخ وتعقيدات المجتمع يوفران مادة خصبةً للروائي. يكتب الكاتب ليفهم ما حدث في الماضي وما يحدث الآن، ثمَّ ليقدِّم تأويله الخاص لما يراه موظفاً الخيال الفني. على أن الخطاب التخييلي في الرواية يعيد كتابة التاريخ الاجتماعي في ظلّ وجود رقابة اجتماعية هي الأكثر خطراً والأشد تأثيراً من الرقابة الرسمية. هذه الرقابة المجتمعية قد أعطتها وسائل التواصل الاجتماعي (social media) سلطة لا محدودة وقدرة على نصب المحاكمات العامة، وتوجيه الرأي الشعبي. إن اقتياد الكُتَّاب «المشاكسين» إلى السجون قد أصبح موضةً قديمة، إذ حلَّت الرقابة المجتمعية محلّ السلطة السياسية التقليدية، وأصبحت هذه الرقابة أقوى بأساً على الكاتب من أي شيء آخر.


جوخة الحارثي

حين فازت روايتي «سيدات القمر» بجائزة «مان بوكر الدولية» في 2019، تناقل الناس مقاطع منها على (الواتس آب)، وسرعان ما أثارت هذه المقاطع سخط بعض القُرَّاء. لماذا؟ لأن الرواية لا «تمثّلهم»، لأن «مجتمعهم» أفضل من المجتمع الذي تقدّمه الرواية، ولأن «المسكوت عنه» كتداعيات العبودية وتجارة الرقيق على المجتمع العماني يجب أن يظلّ مسكوتاً عنه، ولأن المواضيع الحساسة كالطبقية والاغتصاب يجب ألّا تناقش علناً في الروايات.

اعتقد هؤلاء بأن الرواية تصنع مرآة ضخمة للمجتمع، والمجتمع لا يرغب برؤية نفسه مكشوفاً هكذا أمام مرآة. ولكن الأدب في الحقيقة لا يصنع مرآة، أو على الأقلّ ليست مرآة واحدة مباشرة، ربما يصنع مرايا، وهذه ستكون أشبه بألاعيب المرايا في الملاهي، ترينا صوراً مضخَّمة، وأخرى مقزَّمة، صوراً كاريكاتورية، وصوراً خيالية.

أما في مجتمعاتنا التي تسيطر عليها فكرة وجود اليقينيات والحقائق الثابتة عن الإنسان والوجود، التي تحتكر فيها فئة بعينها حق تحديد اليقينيات، فإن الأدب متهم، فهو يناهض الفكر اليقيني الذي يحصر الحقيقة في حدود ضيقة، فكيف يُنتظر من الأدب أن يكون تجسيداً لليقينيات وهو قائم على التأويل وتعدُّد المعاني؟

إنّ من المُبهج لي بوصفي كاتبةً للنص أنْ أراقب تأويلات القُرَّاء المختلفة له؛ في لقاء جمعني بقارئات عربيات كان لكل منهن تأويلها المختلف لشخصية «عبدالله» في سيدات القمر، فيهن مَنْ أحبت الشخصية، ورأت فيها حساسية بالغة تجاه الوجود، ومنهن مَنْ كرهت عبدالله إذ عدته أباً غير متفهم لمُعاناة ابنه المُتوحِّد، ومنهن مَنْ رأت فيه شخصية «الضحية» لقسوة أبيه البالغة. ولكن هل كان أبوه قاسياً؟ تُجمع المُراجعات الغربية على هذا، في حين يجد والد عبدالله مَنْ يدافع عنه في المُراجعات العربية باعتباره هو الآخر ضحية ظروفه وزمنه. ما أريد قوله هو أن النص منفتح للتأويل وإعادة التشكيل، كأنه حلم، فالأدب ليس إنجازاً سلطوياً.

مضاهاة الأدب بالواقع واعتباره مجرد



مـرآة، أو «انعـكاس للواقـع» كمـا يتعلَّـم بعـض طلبـة الأدب فـي جامعاتنـا، تلغـي دور التخييلـي والجمالي فيه، وتعامـل الأدب على أنـه مجـرد ناقـل للواقـع وليـس بنَّـاء يعيـد بنـاء الواقـع. أطمـح مـن خـلال كتابتـي أنْ أعيـد تفسـير الواقـع بالخيـال، فـي روايـة «نارنجـة» كنـتُ أفكِّر باسـتمرار في الشـخصية الرئيسـة التي وُلدت أثناء الحرب العالميـة الأولـى وعاشـت طفولتهـا فـي قريـة عُمانيـة فـي أَوْجِ الأزمـة الاقتصاديـة، طردهـا والدهـا من البيت، وفقدت إحـدى عينيهـا لسـوء العـلاج، لكنهـا لـم تفقـد القـدرة علـى العطـاء والمحبـة. كنـتُ أحـاول تخيّـل طفولتهـا وأحلامهـا ومخاوفهـا وهمومهـا، أسـمع القصـصَ مـن كبـار السـن وأجمـع المعلومـات التاريخيـة مـن الوثائـق، أخلـط الواقـع بالخيـال، ولكـن اللعبـة كلهـا تكمـن فـي كيفيـة كتابـة كل ذلـك فـي بنـاء سـردي مُقنـع ومبهـج. فحيـن نقـرأ الأدبَ لا نبحـث عـن المعنـى وحسـب، بـل عـن جـدّة التعبيـرِ عنـه فنيّـاً، هـل نحـب النـص للشـيء الـذي يقولـه وحسـب أم أننـا نحبـه أساسـاً للطريقـةِ التـي يُقـال بهـا هـذا الشـيء؟

إذا كانـت المـرأة العربيـة قـد وجـدت فـي الروايـة متنفَّسـاً لتقـول مـا تريـد قولـه بحريّـة، قـد لا تسـمح بهـا أشـكال الكتابـة الأخـرى كالمقـال المباشـر، والشـعر الذاتـي، فإن ميـزة تخييـل التاريـخ الاجتماعـي التـي تمنحهـا الروايـة هـي التـي جذبـت كثيـراً مـن الكاتبـات إليهـا، فـي ظـلّ وجـود أصـوات مـاتـزال تعتقـد أن صـوت المـرأة يجـب ألّا يعلـو، وفـرت الروايـة تحديـداً ملجـأ ومتسـعاً لهـذا الصـوت. وإذا كانـت النزعـة الذكوريـة مـاتـزال موجـودة فـي المجتمعـات العربيـة بدرجـة أو بأخـرى فـإن شـكل المقاومـة لهـذه النزعـة يتمثَّـل بالنسـبة لكثيـر مـن النسـاء فـي تخييـل الواقـع عبـر الروايـة، وفـي إعطـاء المـرأة الصـوت الـذي انتُـزِع منهـا. فـي روايـة الكاتبـة السـعودية رجـاء عالـم «طـوق الحمـام» يقـاوم فعـل الكتابـة التغـول العمرانـي والذكـوري الذي يطـول مدينة مقدَّسـة مثـل مكة المكرمـة، فـي «طـوق الحمـام» أنـت تـرى جثـة الفتـاة، هـل هـي عـزة أم عائشـة؟ لعلّـك تعـرف ختامـاً، ولعـلّ عـزة وعائشـة في النهايـة همـا امـرأة واحـدة، بجسـدين، بروحيـن، ولكـن لا يمكـن فصلهمـا. إنهـا المـرأة أمـام مرآتهـا: أوراق عائشـة تكشـف عـزة، وبغيـاب إحداهمـا تحضـر الأخـرى. إحداهمـا منحـت الحيـاة والحريّـة لقرينتهـا، ولكـن هـل هـذه الحقيقـة فعـلاً؟ فـي «طـوق الحمـام» أنـت لا تـرى فقـط، لا تتخيـل فقـط، بـل تغبـر قدميـك بالتـراب فـي زقـاق أبـي الـرووس: السـارد الأول فـي الروايـة، وتتـذوق طعـم الشـاي فـي مقهـى زوج أم السـعد، التـي خزنـت الذهـب -ميـراث أمهـا- قطعـة قطعـة فـي رحمهـا خوفـاً مـن سـرقة إخوتهـا لـه، وتحـس بنسـيج عبـاءات بنـات «أبـي الـرووس» علـى جلـدك، البنـات اللواتـي يضيـق عالمهـن وينسـد، حتـى يضيـق الهـواء علـى صـدرك مـن محدوديـة عالمهـن وقيـوده. رجـاء عالـم لـم تكتـب المـكان، بـل أمدتـه بنسـغ حـي وهـي تنبتـه علـى الـورق نباتـاً حسـناً، فـإذا بالمـكان ينمـو ويتكشَّـف ويشـف، كمـا تفعـل الشـخصيات تمامـاً. لـم تجاهـر رجـاء عالـم بصرختهـا ضـد الخطـر المحـدق بمكـة، التـي تُمحـى معالمهـا وتهـدم جبالهـا، لكـن هـذه الصرخـة تسـتفيق فـي كل سـطر فـي الروايـة بلغتهـا الراقيـة المختلفـة، الواقفـة بثبـات فـي وجـه الاستسـهال الروائـي، واللُّغـات والأماكـن والمشـاعر المُسطحة.

مـا أريـد أن أصـل إليه بالحديث عن رجـاء عالم نموذجاً هـو أن الروايـة الخليجيـة -مثلها مثل أي روايـة في العَالَم- تحـاول الإجابـة عـن سـؤال الوجـود الإنسـاني، وتحـاول إعطـاء الصـوت لمَـنْ لا صـوت لـه. إنّ «طـوق الحمـام» ليسـت وثائـق اجتماعيـة جاهـزة عـن الحيـاة فـي مكـة، ولا تزعـم تقديـم حقائـق مطلقـة، فـإن الكتابـة وهـي تطـرح نفسـها لخدمـة «الحقيقـة» تفقـد كل قيمتهـا، الكتابـة فـن إثـارة الأسـئلة وليـس الإجابـة عنهـا. وسـيكون مـن الوهـم أن نبحـث فـي العمـل الأدبـي عـن «المعنـى النهائـي»، فاللُّغـة الأدبيـة تأويـل للواقـع وليسـت انعكاسـاً آليـاً لـه. نحـن نحـب الفـنَّ لأنـه العَالَـم الـذي يسـحرنا فيـه الخيـال، ولأن الحقيقـة فيـه لا تُحتَكـر.

إذا لم تَعِشها، فلا يمكنك كتابتها

مَن يملك «الحق» في سرد القصص؟!

هناك جبهة جديدة في الحروب الثقافية - «التجربة الحية». الروائيون يتعرَّضون للنيران إذا كتبوا عن شخصيات من عرق أو جنس أو ميول جنسية مختلفة عنهم.

عندما شرع المُؤلِّف الكندي «بول كارلوتشي» في كتابة رواية عن بلاده في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، أراد أن ينقل وحشية تلك الحقبة. يقول: «إنها قصة عن أناس يتصرَّفون بشكلٍ سيئ للغاية تجاه بعضهم البعض». «أعتقد أنه كان عملاً مهمّاً لأنه لدينا نسخة سائدة من التاريخ الكندي مفادها «نحن أناس لطيفون، ولسنا مثل الأميركيين!» وهذا غير صحيح في الأساس»».

كان «كارلوتشي»، 41 عاماً، سعيداً بتلقّي عرض من مطبعة كندية صغيرة في عام 2020، لنشر روايته، «المسافر»، ولكن سرعان ما تطوَّرت شروط الناشر. على وجه الخصوص، كانت هناك مخاوف بشأن شخصية ثانوية من السكّان الأصليين (أوداوا)، لذلك وافق «كارلوتشي»، وهو أبيض، على أن يكون لديه قارئ حسّاس من ذلك المجتمع للتحقّق من دقة الوصف.

يتذكّر «كارلوتشي» قائلاً: «لقد حصلت على ملاحظاتهم - وكانت سخيفة». «لم يستطع التمييز بين صوت المُؤلِّف والتوصيف، لذلك عندما تكون لديّ شخصيات تقول أشياء سيئة لبعضها البعض، فإنه يعتقد أنه أنا، ويقول إنها مسيئة. ولو اتبعت هذه النصيحة، لكنت قد صوَّرت كندا في ثلاثينيات القرن التاسع عشر وهي أكثر عدلاً من الناحية العرقية مما هي عليه اليوم».

«لذلك سوف تتم تنقيتها». يدّعي «كارلوتشي» أن القارئ الحسّاس اعترض في النهاية على شخصية (أوداوا)، ميغوان، بشكلٍ كامل تقريباً، بحجّة أنها كانت متلاعبة للغاية -وهو ما يتعارض مع تعاليم ثقافة المجموعة- وأنه «يجب أن يكون أساساً إما أبيض أو بدون تعقيدات أخلاقية». وتوقّفت صفقة «كارلوتشي» مع الناشر في وقتٍ لاحق، لكن الرواية ستصدر الآن في المملكة المتحدة العام المقبل بواسطة (Swift Press)، وهي شركة صنعت اسمها من خلال نشر مؤلّفين وكتب «ملغاة» ولن يتمَّ نشرها من قبل منافسيها.

تعكس تجربة «كارلوتشي» الجدل المُتزايد داخل صناعة الكتب حول من له الحق في سرد القصص. هل يحتاج الروائيون إلى أن يكونوا من عرقٍ محدَّد لكتابة شخصيات من تلك الخلفية، أو أن يكون لهمٍ نفس التوجُّه الجنسي لبطلهم؟ هل يجب أن يكونوا قد تعرَّضوا لصدمة -مثل الاغتصاب- للكتابة عنها.

يدور الجدل حول المدى الذي يجب أن يتمتّع فيه الروائيون بحريّة التخيّل، أو ما إذا كان ينبغي أن يكتبوا فقط ما يعرفونه -«تجربتهم الحياتية»- عندما يتعلّق الأمر بالعِرق، أو الثقافة أو الإعاقة أو الأحداث الصادمة. يمتلك جميع الروائيين تقريباً موقفاً معتدلاً، معتقدين أنه بينما يجب أن يكونوا أحراراً في الكتابة عبر الحدود، لتجنّب مجرد إنتاج نسخ متطابقة لأنفسهم، ومع ذلك لا بد من تجنّب الصور النمطية. ورغم ذلك، فإن انشغالهم مردّه أن الناشرين الآن قلقون للغاية بشأن إثارة غضب



البعض لدرجة أنهم يقيدون ما يكتبه الروائيون، مما يُخضع المُؤلِّفين للرقابة الذاتية.

ثلاثة من الروائيين المشهورين لدينا، المُؤلِّفة النيجيرية «شيماماندا نغوزي أديتشي» والفائزان بجائزة «بوكر»: «برناردين إيفاريستو» و«كازو إيشيغورو»، أعربوا جميعاً عن معارضتهم لهذه الضغوط. «إذا أخذنا هذا الأمر إلى نهايته المنطقية، ألا يمكن أن تكون نهاية الروايات قريبة؟» سأل أحد الكُتَّاب. «بالتأكيد، ستظل لدينا مذكرات - لكن في رواياتي أنا أتخيّل تجارب الآخرين. إذا كنت لا أستطيع فعل ذلك، فلماذا أكتب؟».

بدأ الجدل حول «التجربة الحيّة» في البداية في عالم خيال الشباب خلال العقد الماضي، ولكنه امتد منذ ذلك الحين إلى الروايات المُوجَّهة للبالغين وحتى الآن، كما تظهر تجربة «كارلوتشي»، إلى الخيال التاريخي. لقد عبَرت بدورها المحيط الأطلسي، قادمة من الولايات المتحدة وكندا إلى صناعة النشر في المملكة المتحدة.

كانت الحجّة تتلاشى إلى حين ظهور رواية «الأوساخ الأميركية» في عام 2020 عندما بلغ الأمر مرحلة الغليان. تدور أحداث رواية «جينين كامينز»، التي تمَّ اختيارها من قبل نادي الكتاب لأوبرا، حول مالكة مكتبة من الطبقة المتوسطة من المكسيك تجد نفسها مضطرة إلى الفرار من وطنها بعد أن قتلت عصابة معظم أفراد عائلتها. كانت «كامينز»، التي لديها جدة بورتوريكية، قد وصفت نفسها سابقاً بأنها بيضاء، لكنها قالت لاحقاً إنها «لاتينية».

جاء النقد في جزأين: أولاً، أن «كامينز» كتبت قصة ليست لها، قصّة عن المهاجرين المكسيكيين التي لم تكن لديها الخبرة الثقافية لترويها؛ ثانياً، أنها لم تفعل ذلك بشكلٍ مقنع. «ميريام جوربا»، مؤلِّفة وفنانة تشكيلية مكسيكيةً-أميركية، رفضت ذلك باعتبارها تنتمي إلى «التقليد الأميركي العظيم... الاستيلاء على أعمال العبقرية من قبل الأشخاص المُلوّنين، ووضع طبقة من المايونيز عليها لجعلها مستساغة لحشوات التذوّق (الأميركية)... (و) إعادة تعبئتها للاستهلاك الجماعي المصاب بـ«عمى الألوان» العنصري».

شعر آخرون أن «كامينز» قد حصلت على المال والمكانة التي يستحقها -أو حتى أكثر- المُؤلِّفون اللاتينيون الموهوبون، مثل «يكستا مايا موراي» أو «إريكا إل سانشيز». بعد ذلك، في مأدبة عشاء بمناسبة الترويج للرواية، كانت المائدة مزخرفة بأسلاك شائكة مصنوعة من الأغصان لتقليد غلافها، وهو قرار وجده كثيرون بلا طعم. تبع ذلك ردّ فعل عنيف، وتم إلغاء جولتها للكتاب.

مع ذلك، حقّق الكتاب نجاحاً كبيراً، حيث بِيع منه أكثر من مليوني نسخة. يجادل المدير الإداري لإحدى دور النشر: «لم يكن ذلك بسبب الجدل -أو على الرغم

من الجدل حوله- فمعظم الناس الذين اشتروه لم تكن لديهم أي فكرة عن ذلك». «قلة قليلة من المُؤلِّفين يمكنهم كتابة كتاب مؤثّر للغاية. هناك فكرة غريبة مفادها أن هناك الكثير من الكتب الرائعة الموجودة حولنا، ولكن لا يتم شراؤها بسبب العنصرية، على سبيل المثال. في الواقع، الكتب المذهلة نادرة، وعندما تظهر في الروايات التجارية، عادة ما يكون النشر جيداً في اكتشافها».

ويضيف بأن النُقَّاد تجاهلوا أي أثر إيجابي للكتاب. «تمت قراءته من قِبل العديد من النساء المحافظات في أميركا الوسطى - أشخاص ربما كانوا مناهضين بشدة للهجرة من المكسيك والذين قد يفكّرون الآن بشكل مختلف. هل يعتقد الناس أيضاً أن «هارييت بيتشر ستو» لا ينبغي لها أن تكتب «كوخ العم توم» - الذي ساعد في إنهاء العبودية؟ بالنسبة لي، يجب أن تكون الرسالة المُوجَّهة للكاتب: اكتب ما تريد -طالما أنه لا يعتمد على الصور النمطية العنصرية المروعة- ولكن إذا فهمتها بشكل خاطئ، فتوقَّع النقد المناسب».

ومنذ نشر «الأوساخ الأميركية»، اشتد الجدل حول «الاستيلاء الثقافي» في الروايات، كما هو الحال مع حساسية الناشرين. يقول «مارك ريتشاردز»، الذي شارك في تأسيس (Swift Press) في عام 2020: «يعلم الجميع في مجال النشر أن هذا يمنع الروائيين من كتابة الكتب التي يريدونها. لهذا تأثيرٌ مخيف حقاً على ما يكتبه المُؤلِّفون، أو ما إذا كانوا يكتبون على الإطلاق».

ومع ذلك، فإنّ المعركة حول «التجربة الحيّة» لا تزال تدور إلى حدٍّ كبير خلف الأبواب المُغلقة. هذه صناعة يتكرَّر فيها الرفض، وقد لا يعرف الكُتَّاب السبب الحقيقي وراء عدم إجازة عملهم للنشر.

هناك أيضاً بعض الاستثناءات الملحوظة. أحد الانتقادات العديدة لكتاب «جون بوين» المُوجَّه للأطفال بعنوان «الولد بالبيجامة المخططة» (2006) مفاده أنه، باعتباره كاتباً أيرلندياً، لم تكن له صلات عائلية بـ«الهولوكوست». ومع ذلك، فقد منحه لقب الكاتب الأكثر مبيعاً فرصة لنشر تكملة بعنوان «جميع الأماكن المكسورة» في العام الماضي.

مع ذلك، وعلى الرغم من ثقافة الصمت، فلا شكّ في أن حركة «التجربة الحيّة» لها تأثير واضح. يخبرني وكيل أدبي عن رواية مكتوبة من منظورين -زوج أبيض وزوجته من خلفية أقلية عرقية- حيث أشار قارئ حسّاس إلى مخاوف من أن المُؤلِّف هو نفسه رجل أبيض. وأُجبرت مؤلِّفة أخرى على نقل رواية على بُعد آلاف الأميال، لأنها لم تترعرع في البلد الذي دارت فيها الأحداث في البداية.

سُئِلَ الروائي الذي قدَّم مؤخراً كتاباً تدور أحداثه في العالم القديم، مع بطل الرواية الذي أُجبر على العمل في بيت دعارة عندما كان طفلاً، عما إذا كان قد تعرّض هو نفسه للاعتداء الجنسي على الأطفال؛ وعندما قال إن ذلك لم يتم، تراجع أحد الناشرين عن قراره بنشر الرواية.

يشعر بعض المُؤلِّفين الآن بأنهم محاصرون، وهم محاصرون بين الرغبة في إظهار العالم كما هو مع الحذر من مواجهة النقد لتصوير شخصيات من خلفيات مختلفة عن خلفياتهم. «لكن إذا وضعت رواية في لندن المُعاصرة ولديك ثلاث شخصيات بيضاء، فسيتم انتقادك أيضاً - لذا ألست ملعوناً سواء فعلت ذلك أم لم تفعل؟» يسأل أحد الروائيين.

بدأ الكُتَّاب البارزون في التحدث عالياً والتصدّي لهذا الضغط. في محاضرة ريث حول حريّة التعبير العام الماضي، قالت «أديتشي» إن الأدب «في خطر بسبب اللوم الاجتماعي». وقالت: «هناك كتَّاب يريدون كتابة روايات عن مواضيع حسّاسة لكنهم يتراجعون بسبب شبح اللوم الاجتماعي. الناشرون حذرون من ارتكاب التدنيس العلماني».

وفي عام 2021، وصفت «إيفاريستو» فكرة أن المُؤلِّفين لا يستطيعون الكتابة خارج تجربتهم الخاصة بالـ«سخيفة». ثمَّ شدَّد «إيشيغورو» في أكتوبر/تشرين الأول على أنه يعتقد أن المُؤلِّفين يجب أن يكونوا قادرين على الكتابة عن الثقافات ومن وجهات نظر ليست ملكهم. «إيشيغورو»، الذي وُلد في اليابان، ولكنه أتى إلى بريطانيا مع والديه عندما كان في الخامسة من عمره، قال لصحيفة «Even-ing Standard»: «هناك شيء أساسي سأقف بجانبه، وهو حريّة المُبدعين في الكتابة من وجهة نظر مَن يريدون. الأمر متروك للجمهور أو النُقَّاد ليقولوا إن هذا هراء و إن الكاتب لا يعرف ما الذي يفعله».

وقال «إيشيغورو» إن جزءاً من المشكلة التي تثيرها الفكرة القائلة بأن المُؤلِّف لا يمكنه الكتابة إلّا عن قضية أو ثقافة أو منظور من «تجربته الحية» هو أن ذلك يعني عدم وجود قيم توحّد البشر عبر طرق مختلفة للحياة. «هل نحن محدّدون بالهويات، بحيث لا نشترك في شيء مع مجموعة أخرى؟».

ما يقلق الكثيرين في مجال النشر هو أنه في السعي النبيل لضمان عرض صور الشخصيات المُتنوِّعة بشكلٍ جيّد، يتمُّ كبح جماح الكُتَّاب، وعدم قدرتهم على استخدام خيالهم بشكل كامل. جادل «إيشيغورو» بأن هذا يمكن أن يكون له تأثيرٌ خانق: «ثم قد تسأل: هل الفنّ ممكن على الإطلاق؟ لماذا تكتب رواية إذا كنت تحاول فقط مخاطبة الأشخاص في مجموعتك الضيّقة؟».

■ روزاموند أوروين □ ترجمة: عبدالله بن محمد

المصدر:

The Sunday Times Culture عدد 15 يناير 2023.


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


الدوحة
المرآة الموريسكيّة


الدوحة
بيتر هاندكه..
نوبل ولعنات أخرى!
الذكاء البشري


الدوحة
المدينة الفاسدة!


الدوحة
فلسطين
ضمير العالم


الدوحة
صدمة الجائحة


الدوحة
نظرية المؤامرة..
الكأسُ المسمومة!


الدوحة
الكلمة المشتعلة!
رسائل إلى ساعي البريد


الدوحة
خلف النوافذ
(شهادات من الحجر المنزلي)


الدوحة


الدوحة
التطبيع
والسراب!


الدوحة
القصة القصيرة
في قطر
تليها: أقدم المخاوف


الدوحة
الضباب الصامت!


الدوحة
ويكيبيديا
الباب الخلفي


الدوحة
لويز غلوك
تجاوز الخسارات


الدوحة
غالب هلسا
شرف الكتابة


الدوحة
فرج دهام
فنّان اللامرئي


الدوحة
ألف أزمة وأزمة!


الدوحة
الحياة بنصف وجه!
لقاءات:
هل يمكن للنقد
أن يكون أبدًا؟


الدوحة
إصلاح الحياة!
توفيق الحكيم
في كشوف التطهير


الدوحة
إدغار موران
مئة
سنة
عدد خاص

مثقّفو الظل..

رؤية من زاوية علم اجتماع المعرفة

كتبت رينيه ديريستا في مجلة Noema: «في أسراب الطيور المُتنقّلة، كل طائر من المجموعة يرى، في المُتوسط، الطيور السبعة الأقرب إليه ويضبط سلوكه وفقاً لتحرُّكاتهم. إذا تحرَّك أقرب جيرانه إلى اليسار، فعادةً ما يتحرَّك الطائر إلى اليسار. وإذا تحرَّكوا إلى اليمين، يتحرَّك الطائر إلى اليمين. لا يعرف الطائر الواحد الوجهة النهائية للقطيع، ولا يمكنه إجراء تغيير جذري على الكل. لكن التغييرات الصغيرة لكل طير من هذه الطيور، عندما تكون متزامنة وتحدث في تسلسل سريع، تغيِّر مسار الجميع».

حين نأتي على ذكر المُثقَّفين تبرق في أذهاننا أسماء الذين يجلسون على صدارة المشهد الثقافي في حياتنا، سواء كانوا قد رحلوا لكن ما تركوه من أدب وفكر وعلم لا يزال قائماً بيننا نعود إليه ويفيدنا، أو كانوا يحيون بين ظهرانينا، نسمع أصواتهم، ونرى صورهم على الشاشات وفي الندوات والمؤتمرات، لكن كثيرين منّا لا ينشغلون بأن هؤلاء لا يصنعون هذا المشهد بمفردهم، وأن هناك مَنْ لم يبلغوا حداً كبيراً من الذيوع والانتشار، لكنهم يساهمون عميقاً في إنتاج مختلف ألوان الثقافة.

وهؤلاء الذين يعيشون في الظل لا يقتصر عطاؤهم الثقافي على الآداب والفنون إنما يمتد إلى مختلف ألوان المعرفة الإنسانية، وبعضهم لا يتوقّف عند حد إنتاج أي نوع من الكتابة إنما صنعت حركته في الواقع تأثيراً ملموساً في تغذية المعارف الاجتماعية والقانونية والعلمية والأدبية.

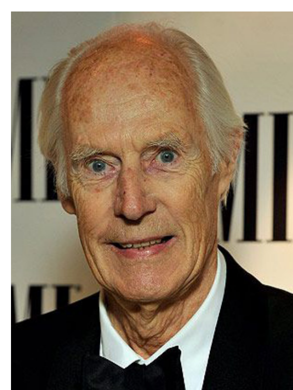
والحديث عن مثقّفي الظل يتطلّب منّا ابتداءً أن نحدّد خمسة أمور أساسية هي:

أ- لم تعد الثقافة تقتصر على الأدب والفن، إنما فاضت لتغمر أشكالاً أخرى من الكتابة سواء في العلوم الإنسانية أو الطبيعية. وقد بات هذا أمراً مستقراً منذ أن ألقى «لورد سنو» محاضرته الشهيرة التي رفض فيها حصر المُثقَّفين في الروائيين والشعراء وكتّاب القصة والنُقّاد والفنانيين، وقدّم برهاناً على أن العلماء على اختلاف تخصصاتهم يدخلون بأقدامٍ ثابتة إلى جماعة المُثقّفين، ويستقرون في قلبها.

ب- لا تقف خدمة الثقافة على إنتاج ألوان متعدّدة من الكتابة، إنما تطوي تحت جناحيها أولئك الحركيين الذي دبّروا وتصرَّفوا في الواقع المعيش بما ساهم في هذه الخدمة، وأضاف إليها وعزَّزها، وفتح لأصحابها آفاقاً لا تنسى. فكثير من الناس أنشأوا مؤسَّسات ثقافية وتعليمية من غيرها لم يكن المثقَّفون يجدون دروباً معبَّدة ليصلوا إلى متلقي رسالتهم أو إبداعهم. وقد زاد دور هؤلاء مع انتشار «الصناعات الإبداعية»، التي وسعت الإنتاج الثقافي من الكلمة والرسم، مثلما ظل هذا الأمر قائماً على مدار قرون طويلة، إلى الصور والبرامج والمشغولات المادية وبعض أنماط العيش التي تدر على مَنْ ينتجونها عائداً معتبراً.

ج- من الطبيعي أن تخضع الثقافة للتطوُّر الذي شهدته المعرفة في القرون الأخيرة، وجعل التخصص فضيلة، والحفر المعرفي عميقاً في فرع واحد ضرورة، فصرنا نتحدَّث عن ثقافة قانونية، وثقافة علمية، وثقافة اقتصادية.. إلخ. وهذا إنْ كان لم يمح تماماً وجود المُثقّف الموسوعي في حياتنا تماماً، فإنه ساهم في نقل هذه الموسوعية من مجرد «الإتيان من كل بستان بزهرة» مثلما كان سائداً قديماً في تعريف المُثقّف، إلى قدرة المثقّف على أن يكون إحاطياً، أي لا يمنع تخصصه الدقيق في أن يقف على عطاءات التخصصات الأخرى، وهي مسألة يقتضيها اتباع منهج الدراسة عابرة الأنواع، بالنسبة للباحثين، بما يمكنهم من تفسير متكامل للظواهر الإنسانية، ويتطلبها إحاطة كاتب الرواية مثلاً، بألوان شتى من المعرفة، لاسيما أن هذا الفنَّ الأدبي بات بوسعه أن يهضم الكثير ويخرجه في مادة فنية سلسة.

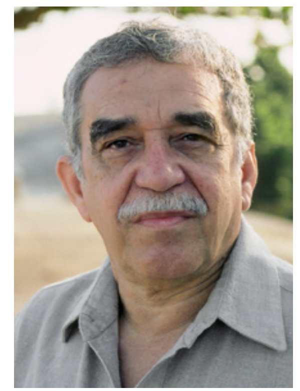
د- تحتاج الثقافة التي ينتجها الكبار إلى وسطاء دائمين في كثير من الأحيان، وهم أولئك الذين يقومون


جورج مارتن ▲


إسحق عظيموف ▲


أجاثا كريستي ▲


ستيفن كينغ ▲


غابرييل غارسيا ماركيز ▲


دانيال ستيل ▲

بقراءة هذا الإنتاج وهضمه، ثمَّ نقله إلى من دونه، أو على الأقلّ إطلاق طاقة من النور حول بعض الأسماء التي يستملحون إبداعها، بما يجعل هذه الأسماء تسري في أوصال المجتمع، وتصل إلى دوائر أوسع، لا يمكن للمُثقَّف الكبير أن يصل إليها بمفرده، مهما أوتي من قدرة على الاتصال الجماهيري.

هـ- إنّ الحديث عن مثقَّف الظل يتطلَّب منّا أن نفرِّق بين التأثير والذيوع، إذ هناك مَنْ تبلغ شهرته الآفاق لكن تأثيره في العقول والنفوس ضعيف، أو هو تأثير سلبي، وعلى العكس من ذلك، هناك مَنْ يجلس في المقاعد الخلفية إلّا أن ما ينتجه يحدث تأثيراً إيجابياً وقوياً، ويكون هذا غالباً عن طريق وسطاء الثقافة، ممن يعرفون قدره، فينقلون عنه إلى مَنْ هم دونهم، وهؤلاء يفعلون الأمر نفسه على مَنْ يأتون بعدهم في الثقافة أو الوعي، وهكذا نجد ذلك المُثقَّف غير ذائع الصيت يؤثر، ولو على مهل وبطريقة غير مباشرة، في كثيرين.

وفق هذه الأمور الخمسة يجد مثقَّفو الظل مكاناً لهم عند أولئك الذين يدركون أن الثقافة عملية مستمرة متفاعلة وممتدة ومتجدِّدة، فأي منهم لا بد له أن يكون على معرفة متخصِّصة في حقل ما، أو أسهم في الفعل الثقافي بتدبير معيَّن، لا تخطئه أذنٌ سامعة، ولا عينٌ بصيرة، ولا عقلٌ فهيم.

وهذا الظل لا يكون قدراً محتوماً بالطبع، إذ إن بعض المُثقَّفين قد تمكّنوا من الانتقال إلى دائرة الضوء، ولو بعد حين، وقت أن واصلوا العطاء، وفرضوا أقلامهم وتدابيرهم على مَنْ حولهم من جماعة المُثقَّفين، وحازوا اعترافاً منهم أولاً، ومن متلقي الإبداع والرسالة الثقافية ثانياً، من بين الجمهور العريض، الذي بوسعه من خلال التذوق والمُتابعة أن يساهم عريضاً في صناعة هذه النقلة.

لكن الظل يكون قائماً عند أكثرية المُبدعين والكتَّاب وأساتذة العلوم الإنسانية والطبيعية، لأسباب لم تعد خافية على أحد ومنها:

1 - عدم قدرة هؤلاء على الوصول إلى وسائل الاتصال الجماهيري الأكثر حضوراً وتأثيراً في الرأي العام، مثل التليفزيون والصحف والإذاعة ودور النشر، التي تفرض قوانينها وإجراءاتها الخاصة في أغلب الأحيان، فتقدِّم هذا وتؤخِّر ذلك، دون أن يكون هذا التقديم والتأخير مرتبطاً بالضرورة بجودة ما يقدِّمه المُثقَّف، إنما لأنه وجد باباً مفتوحاً، لأسبابٍ شتّى، للوصول إلى هذه الوسائل، والتآلف معها، والحرص عليها.

وهنا يلعب «حراس البوابات الثقافية» دوراً كبيراً في إعلاء شأن هذا، والحط من شأن ذلك، فيفتحون الأبواب لمَن أرادوا كي يصلوا إلى الناس، ويغلقونها على مَنْ لم يردوا فيبقونهم في الظل، ولو مؤقتاً. كما يلعب النُقَّاد دوراً أيضاً، فإن تحمسوا لأحد رفعوه، وإن فتر حماسهم حيال غيره أنزلوه، أو أبقوه في الدرك الأسفل من الحياة الثقافية.

2 - عدم رغبة بعض هؤلاء في تحصيل الذيوع والانتشار، معولين على القاعدة التي تقول إن الأفضل هو الذي يفرض نفسه ويبقى. لكن من أسف، فإن هذه القاعدة تتعطل في بعض الأحيان، بل أكثرها، ليصبح الفارغ والعابر والقادر على مغازلة الجمهور هو مَنْ يجد طريقه إلى الناس سريعاً، عملاً بالمثل الذي يقول إن الصفيح الفارغ يصنع جلبة.

3 - عدم قدرة هؤلاء على تحقيق تراكم في إنتاجهم الأدبي أو العلمي أو الفني، يصنع لهم تاريخاً معتبراً في



عالم الثقافة. وهذا الآفة تكون إما لكسل أو انقطاع أو انشغال أو إهمال أو فقدان طموح.

4 - بعض هؤلاء ينتجون أحياناً نصوصاً مستغلقة على أفهام الأغلبية، وهذا قد يكون مرده إلى عيب فيهم، يمنعهم من إيصال أفكارهم في بساطة وسلاسة، أو عيب في المُتلقين الذين يبحثون عن السهل، وهم الأغلبية الكاسحة، من أسف شديد.

ولا يصلح في هذا دوماً ما كان يقوله عباس محمود العقّاد حين طولب بتخفيف أسلوبه ليصل إلى الناس من أن هؤلاء الناس هم الذين عليهم أن يرتقوا ليصلوا إليه. فليس كل معقَّد مستغلق غارق في الغموض والإبهام هو بالضرورة عميق، بل وجدنا أن فلاسفة ونقّاداً وعلماء وأدباء كباراً قد هضموا مادتهم جيداً وتمكّنوا من صياغتها في بساطة آسرة، عملاً بالقاعدة التي تقول إن مَنْ يَفهَم يستطيع أن يُفهِم.

5 - هناك مَنْ يتعامل مع إنتاجه الثقافي بوصفه ابن الهواية التي قد يمارسها في أوقات فراغه، وليس نتاج احتراف يجعل صاحبه ملتزماً، حيال نفسه أولاً، وحيال الجمهور ثانياً، بأن يواصل العمل والكتابة والحضور في المشهد الثقافي الرحيب. وبعض هؤلاء الهواة ينتجون أحياناً نصوصاً فارقة، لكنهم لا ينشغلون بعملية تسويقها، أو انتشارها على النحو الذي يليق بها.

6 - هناك مَنْ أجبرتهم الظروف على أن يضعوا القلم جانباً، لاسيما بعد أن وجدوه عاجزاً عن توفير حياة كريمة لهم، فسعوا خلف أرزاقهم في دروب شتى. وقد زاد عدد هؤلاء مع اشتداد الظروف الاقتصادية، فالكاتب أو المُثقَّف هو في النهاية كائن يريد أن يجد من المأكل والمشرب والمسكن ومن الرداء والغطاء ما يبقيه على قيد الحياة، فإن كان رب أسرة يعولها فإنه ملزم بتوفير كل هذا لذويه، ويجد نفسه أيضاً مدركاً بأن مثل هذا الكفاح لا يقلّ أهمية عن الكتابة.

7 - تمارس آليات السوق دوراً كبيراً في تصعيد البعض وتخفيض غيرهم، وهنا يتم التعامل مع الثقافة كسلعة، بالدرجة الأولى، ويبدو الناشر تاجراً يبحث عن مكسب سريع ومرتفع بغض النظر عن القيمة الأدبية أو المعرفية للكتاب. وهذه الآليات، التي هي بنت الرأسمالية المُتوحشة، طالما ظلمت كُتَّاباً لم يتمكّنوا من التساوق معها، أو رفضوا هذا تماماً.

8 - هناك مَنْ لم يمتد به الأجل ليواصل تجربته الإبداعية الواعدة. فكثير من الأدباء كانت أعمالهم الأولى تشي بأنهم سيشقون طريقاً واسعة في الحياة الثقافية، ويصبحون ملء السمع والبصر، لكن الموت خطفهم، فماتت معهم مشاريعهم الثقافية، وأفكارهم المختلفة.

9 - يلعب المكان دوراً أحياناً في تهميش بعض المُثقَّفين، فمَنْ يعيشون ويكتبون خارج العواصم، لاسيما في بلدان مركزية، يجدون مشقة كبيرة في التحقق، فهم بعيدون عن الإعلام ومنابر النشر ومنصات إطلاق الندوات والأمسيات الثقافية، وإنْ جاءوا إليها مرات، فهذا يتمُّ غالباً بشكلٍ متقطع. لكن هذا ليس قدراً، فبعض كُتَّاب الأقاليم تحققوا دون أن يبرحوا أماكنهم، ثمَّ جاءت شبكات التواصل الاجتماعي، أو «الإعلام الجديد» لتعطيهم فرصاً لم تكن سانحة من قبل للوصول إلى الجمهور.

10 - هناك صنف من منتجي المعرفة ينشغل بتربية تلاميذه أو تشجيعهم، ويكتفي بهذا، أو يجعله متقدِّماً على إنتاج الكتب أو القصص. والمثل الأبرز الذي يضرب في هذا المقام هو المُؤرِّخ الكبير شفيق غربال، أستاذ التاريخ بجامعة القاهرة، الذي كان المُؤرِّخ العظيم «أرنولد توينبي» يقول إنه قد تعلَّم منه أشياء رغم أنه تلميذه. فغربال كلما كان يُسأل عنه كتبه يجيب: كل تلميذ لي كتاب. وقد حمله تلاميذه ثلاثة أجيال على الأقلّ، لكن قلّة أعماله راحت تغيبه رويداً رويداً. والمثل الآخر هو الكاتب عبدالفتاح الجمل، الذي كان يتولى الإشراف على باب أدبي بصحيفة المساء، فتحه أمام الشباب، وكان يرعاهم، وقد أتى على ذكر فضله بإفراط مَنْ صاروا كتَّاباً كباراً فيما بعد، لكن مع توالي الأجيال الأدبية قد لا يتذكره أحد.

لكن الوضع هذا ليس حجة لأصحابه، فإيثار يحيى حقي لبعض تلاميذه على نفسه في النشر، حين كان يشرف على مجلة «المجلة» لم يمنعه من أن يصير كاتباً كبيراً له أعمال متعدِّدة. وطه حسين الذي كان يصف تلاميذه بأنهم كتب تمشي على الأرض، كان من أكثر المُفكِّرين والأدباء غزارة في الإنتاج.

وبغض النظر هم الأسباب التي تقود إلى تهميش بعض المُثقَّفين، فإنّ الذين يعيشون في الظل منهم ينقسمون إلى فريقين أساسيين هما:

الفريق الأول: وهو يرضى عن وضعه الآني، ويعول على الزمن وحده الذي سيأتي، ولو بعد أن يفارق هو الدنيا، بقارئ واعٍ يعرف قيمة ما أنتجه مثقَّف الظل. وهؤلاء إما يقولون هذا كنوع من السلوى، أو أنهم مقتنعون به بالفعل، اتكاء على تجارب كثير من الفلاسفة والأدباء والمُفكِّرين، عاشوا في الظل تقدَّموا في العمر، ثمَّ نالتهم الشهرة فجأة، مثل ما جرى للفيلسوف الألماني «شوبنهور»، الذي لم تكن تعرفه سوى القلة حتى شارف على الستين من عمره، ثم صار الناس يتسابقون على حضور محاضراته أو القراءة له. وهناك مَنْ يمتد بهم هذا الرضاء حتى النزع الأخير، مستندين في هذا إلى أن هناك مَنْ أعاد الناس اكتشافهم بعد رحيلهم، وردّوا إليهم اعتبارهم. والمثل الذي يضربه أغلب هؤلاء دوماً هو الأديب الألماني «فرانز كافكا»، الذي صار ملء السمع والبصر في العالم أجمع بعد سنوات من رحيله. وهناك أيضاً مَنْ يختصرون مدة انتقالهم إلى دائرة الضوء.

الفريق الثاني: مَنْ يقنط من وضعه هذا لكنه لا يبذل الجهد الكافي من أجل تغييره، ويستسلم لنوع من التفكير بالتمني، أو يبذل جهداً مضنياً لكنه تنشأ في طريقه عقبات تحول دون تقدُّمه. بعض هؤلاء يصبر صبراً جميلاً، لكن هناك مَنْ يتحوَّل إلى طاقة ناقمة ساخطة، تشيع من حولها القنوط، وتنظر إلى غيرها بعين الحسد والحقد والضغينة.

ومع هذا لا يكون الظل شراً خالصاً بالنسبة للمُثقَّفين، فهو لا يخلو من مزايا، بعضها ينقص أولئك الذين ينعمون بالضوء الغامر، فالظل يقي صاحبه من أن يخضع للجمهور، الذي يتملقه كثير من الكُتَّاب، خاصة مَنْ حقّقوا ذيوعاً، وضعفوا أمام الشهرة، وليس لديهم استعداد للتنازل عنها مهما كان الثمن، فيقودهم هذا إلى ممالأة الجمهور، والنزول على رغبته في سبيل كسب رضاه حتى لو أدى هذا إلى التهافت والابتذال، ما يحول هذه الشهرة إلى قيد كبير، يطبق على قلم الكاتب شيئاً فشيئاً حتى يجهز عليه، حين يجد نفسه في خاتمة المطاف صار يمضي خلف الناس، وقد يشدهم إلى الخلف، بدلاً من أن يجذبهم إلى الأمام. كما أن بعض الذين يجلسون في المقاعد الخلفية من ذيوع الكتابة ليسوا مجبرين على اللهاث وراءها، مثلما يحدث لبعض الذين يكرِّرون أنفسهم، بلا تجديد، حين يجدون أنفسهم في حاجة إلى البقاء في دائرة الضوء عبر إنتاج متتابع.

وليس معنى هذا بالطبع إن كل ذائع يكرِّر منتجه بلا تجديد، فهناك مَنْ يحرصون على ألّا تفقدهم غزارة الإنتاج وجود التنوُّع والإجادة والتجدُّد الدائم، وألّا تفقد أعمالهم القيمة الفنية أو المعرفية، ولهذا يبذلون جهداً كبيراً في سبيل تحقيق هذا الهدف، دون تهافت أو ابتذال.

في خاتمة المطاف فإن البقاء في الظل ليس قدراً نهائياً بالنسبة لبعض المُثقَّفين، فهناك من بينهم الذين يموتون وهم خارج دائرة الاهتمام، ثمَّ يتمُّ اكتشافهم فيما بعد، أو يقع هذا وهم في مراحل متقدِّمة من العمر، وهناك مَنْ يبقى في الظل في حياته وبعد مماته. لكن ما يجب تأكيده في هذا المقام، أنه ليس بالضرورة كل مثقَّف في الظل يكون مظلوماً، وكل مثقَّف في الضوء يكون ظالماً، كما أنه ليس كل عمل بلا صيت يحمل قيمة رفيعة، وليس كل عمل ذائع يفتقد إلى القيمة، فتاريخ الثقافة حافل بأسماء كانت تجمع بين غزارة الإنتاج وارتفاع القيمة وبلوغ الشهرة أو الحضور الواسع بين الناس.

■ **عمار علي حسن**

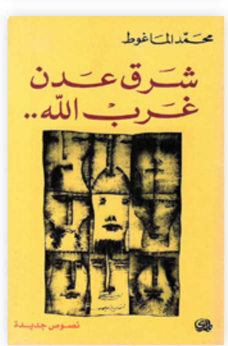
روائي وخبير في علم الاجتماع السياسي

وجه مكتنز بالحيرة والأمل

الماغوط.. زوربا النثر العربي

رجل وحيد بلا شوارع وبلا غرفة للمبيت، بقدمين ضالتين متشققتين، ينام على وسادة قلقة من كثرة الأحلام الحبيسة المُهدرة، يمتطي الوحدة والأحزان والأقلام ويشهر سيجارته في وجه العَالَم، يفتح ذراعيه كل صباح لاستقبال السهام والهواء والحريّة، يسهر وحده مع القمر وبنات الحور، يسمعهن هسيس الكون وعواء قلبه وطقطقة معدته الجائعة، جسده كتاب تاريخ ممتلئ بالمواقع الحربية. وجهه المُكتنز ممتلئ بالحيرة والأمل، ونظرات عيونه القَلقة المُتربصة كقائد هُزم في جميع معاركه رغم إجادته الفروسية.



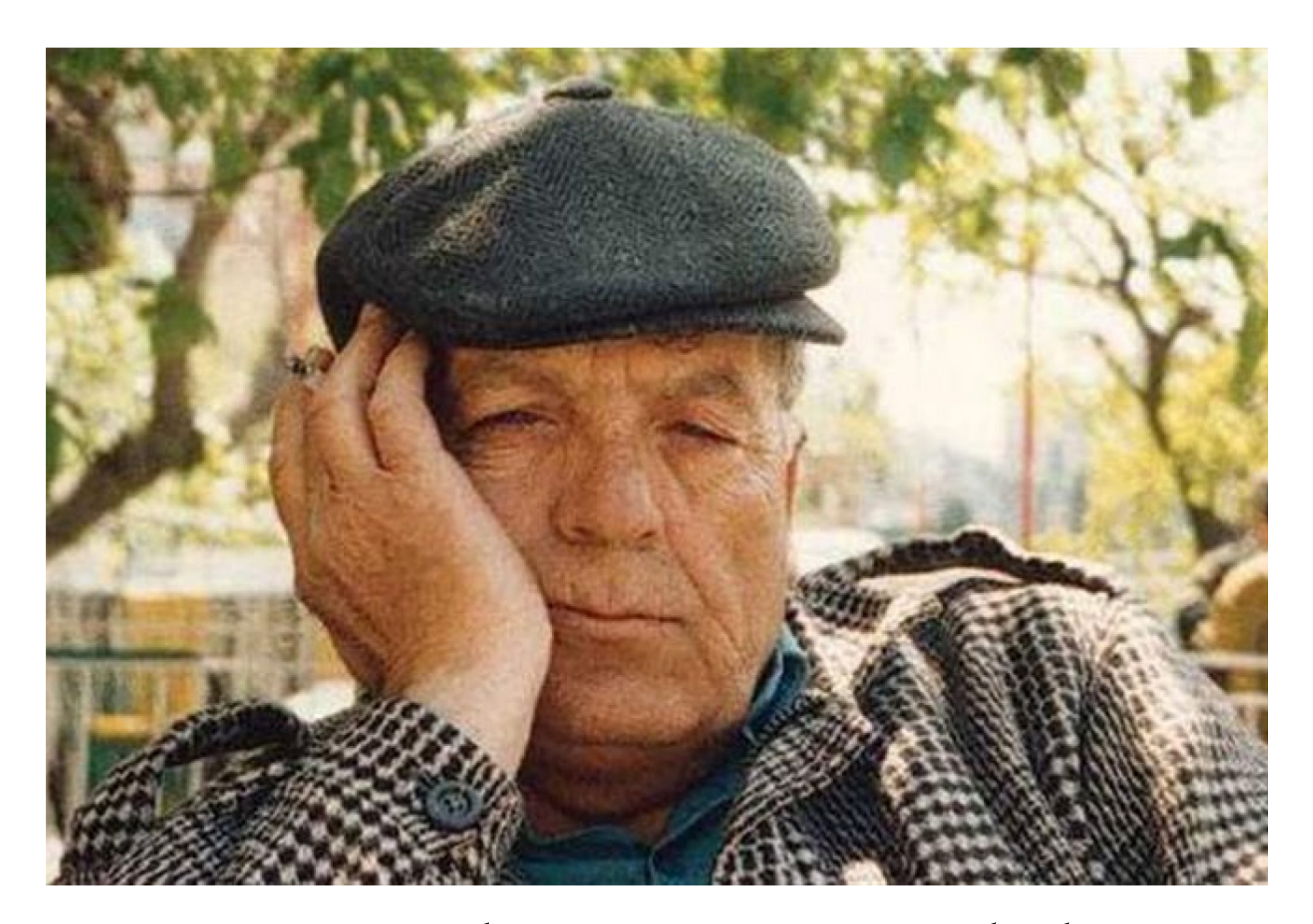


هكذا يكون الشاعر محمد الماغوط، ذو الصوت الحاد والضحكة الخشنة والإيماءات الساخطة الرافضة في سخرية مريرة، إنه ذلك الإنسان المُوغل في عمق القصيدة، الجالس على شاطئ الحزن القديم، منتظراً قارب الحريّة أن يأتي ليقله لشطآن أكثر اتساعاً وحزناً، فهو الشاعر المُتسربل بالحكمة الفاجعة، والمُكتنز بالموهبة الحادة، والمُحاصر دائماً ومن جميع الجهات بالجوع والحزن والغربان والغبار والقيود.

ومن هذا الحصار الدائم صنع ثورته النثرية، التي دكّت وغربلت عمود القصيدة العربية وجعلته يتخاذل ويتقوّس تحت سطوة إيقاع أبياته، ساعد مع آخرين، كبدر شاكر السياب، وأمل دنقل، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، على خلخلة الصروح الشعرية القديمة وتفتيت أبيات حجرية راسخة في الشعر العربي، ولتصبح له الريادة معهم، ويصبح سلاحه -هذا النثر- هو رمال الشعر الحديث، وليصبح لشعره مذاقٌ خاص، وبنكهة خاصة، يمتلك قدرات عالية على الإشباع، وقدرات عظيمة فذة على الانتقال من الغامض إلى الملموس، ومن التاريخي للمُعاصر كسفينة ترقص في الصحراء والعطفات والجبال رقصة الفالس العظيمة.

فنحن نجده في قصائده يقتلع الكلمات من جذورها، لينبتها في أرضه النثرية الخشنة ويرويها من أمطار سمائه المغلفة بغبار فقره ودخان سجائره، ليجعلنا نرى العَالَم على حقيقته، ونرى العلاقة بين أنفسنا، وبين الحاكم والمحكوم، ويسخر منّا ومن بلاهتنا، فالحقيقة دائماً أمام عيوننا، لكننا نجيد فقد البصر، كما نجيد الصمت رغم طول ألسنتنا.

تتفجر أبيات «الماغوط» قصيدة مدببة تختصر اللهاث الذي يؤدي إلى الفجوات اللُّغويّة، أو إلى التهدل البلاغي، مما يجعل من كل مقطع تصويراً لمأزق حياتي ينزف، فجسده ممدد على طاولة الجوع، وتاريخه نهر من الكبت المُستمر، وأشعاره تصبغ الليل بالحكمة، وتجعل السماء تتخلى عن خجلها، والصحراء تمتلئ بكلماتٍ لا ترى، وهذا الإيجاز التصويري في أشعاره يصنع مع القارئ التناغم المطلوب، فتسكن المقاطع في العقل وتناوشه كسمكة دسمة رغم صغرها، ويصبح صيدها أو استقبالها حاراً وحاداً، ينفذ إلى الكيان ويملأ القلب ويناوش



العقل، لينتج قدراً مذهلاً من القلق الشعري المُشبع، قلق من الشعر وقلق على الشاعر ومصيره، وقلق على فهم العَالَم ورؤيته.

فكل عدّة أبيات أو كل تكوين شعري يؤدي إلى تكوين آخر ليصب فيه فقره وبكاءه وحزنه وصمته وسبابه ورفضه وعلامات استفهامه التي تقف كأسوار المُعتقلات، ولتصنع أسفاراً من النثر الحاد المُلتاع المُراق في مساحاتٍ شاسعة من النثر العربي، تلك المساحات الجغرافيةِ التي تغرَّب فيها الشاعر، سواء مطارداً من الحكام أو هارباً من الجوع والفقر، سواء داخل الوطن أو خارجه، ولتصبح مساحات أشعاره نوعين من الغربة، أكثرها حدة وبؤساً غربته في وطنه سوريا، وداخل غرفته التي صارت «غرفة بملايين الجدران» يلف ويدور فيها كما تدور الدماء في شرايين وأنابيب أشعار جسده.

فالماغوط؛ ينام بداخله طفل عربيد، شقي، رافض، مشاكس يظهر أظافره ومخالبه في كل الأوقات، على الورق وفي الجلسات وبين صفحات الجرائد وسطور المسرحيات، ودائماً منقلب على ذاته، يعذبها ويحتضنها، ينتهك كل شيء حوله، وهو بذلك يجمع ذاته من الواقع الحاد ويعيد نثرها في جزيئات القصيدة، يتأبط أشعاره كأنهما ابنتاه «شام وسلافة».

ولقد ظلّ محمد الماغوط يناوش ويعارك دقائق العَالَم ساقطاً ذاته على تفاصيله، لنصبح جميعنا نحن -من المُحيط للخليج- ذلك الشاعر الذي يطلق قصائده وأبياته الشعرية في قصائد محكمة ودواوين مكتظة بالعذاب والحزن والمُتعة، ومسرحيات تتفجر بالسباب والهجاء والسخرية والرفض وحبال المشانق، وجميعها رغم قسوتها، يغلفها بالإيحاءات الرومانسية والمعاني النقية رغم قسوة كلماته، وكما يقول في قصيدته «حلم» بديوانه «الفرح ليس مهنتي»: «غداً يا حبيبتي، نستيقظ مبكرين، مع الملاحين وأشرعة البحر، ونرتفعُ مع الريح كالطيور، كالدماءِ عند الغضب، ونهوي على الصحراء، كما يهوي الفمُ على الفم،.. ونمنا متعانقين طوال الليل، وأيدينا على حقائبنا، وفي الصباح أقلعنا عن السفر، لأن الصحراء كانت في قلبينا».

آهٍ، من هذه الرقة وهذا الوجع والحنين وهذا النقاء الذي يتناثر من بين فواصل أبياته، ولن نستطيع أن يطول بنا المقال ونحن نتحدَّث عن هذا الطفل المُتوحش الذي يهوى أن يسير عارياً في شوارع السلمية ودمشق وبيروت والشارقة، لكنه في الحقيقة ليس عارياً، بل يعرينا نحن، ويكسو نفسه بكلماتٍ من نثره، تلك الكلمات التي أصبحت «أيقونات» على صفحات النثر العربي، ومن قسوتها وجديتها وواقعيتها صارت عناوين على صفحات كثيرة في «السوشيال ميديا»، وأصبحت عبارة عن رصاصات يطلقها العامة أو يختصرون بها المواقف



الحياتية والسياسية التي نعيشها الآن في الوطن العربي، مثل تلك العبارات: «حبك كالإهانة لا ينسى»، و«لم أستطع تدريب إنسان عربي واحد على صعود الباص من الخلف والنزول من الأمام فكيف بتدريبه على الثورة»، وكأنه ما يزال يعيش بيننا يقول: «عمرها ما كانت مشكلتنا مع الله، مشكلتنا مع الذين يعتبرون نفسهم بعد الله» من مسرحية «شقائق النعمان».

وأكثر كلمات نجدها بين سطوره «الله، الوطن، الحريّة»، فهو باحث اجتماعي يستطيع قراءة ضمائر الشعوب، وأقصى أمانيها، وبالتالي لم يكن يهجو الحكام أو الديكتاتوريين بقدر هجائه خوفهم من الحريّة، وخوفهم على كراسي الحكم أكثر من حريّةِ أفراد الشعب، وإذا كان محمد الماغوط أحدي المواهب الاستثنائية في العصر الحديث، ومشكلته الأكبر أنه سليل كل مَنْ عشق أرض هذا الجزء من العَالَم «الوطن العربي»، وعشق تفاصيل حياة الناس فيه؛ فقرهم وطموحهم وخبثهم وتحايلهم على الحياة وعلى مفرداتها ومواجهتهم هذا الغول العظيم -الفقر- الذي يتربَّص بهم تاريخياً ومستقبلياً، وبالتالي أحب الناس نثره ومسرحياته التي ما تزال تنفَّذ حتى الآن.





وإذا أضفنا بعد الموهبة الرؤية التي صدمته، رؤية الحقيقة، والتي كان يغلفها غبار سنوات من الفقر والجهل والبطش، هذا الغبار الذي حوَّله الماغوط إلى ذرات وكلمات تعلق في القلب، ساخر وأكثر سخرية مع نفسه ومع مفردات الحياة حوله، لا شيء يمر أمام عينيه أو أسفل فتحتي أنفه هكذا، بل يصطاده ويحلّله ويتنفّسه، ثم ينثره في الفضاء الإبداعي العربي، سواء كانت قصيدة أو مسرحية شعرية، أو حتى خاطرة تتكوَّن من عدّة كلمات تظلّ عالقة في الذاكرة.

ولأنه فقير فقد اتّخذ هذا الفقر درعاً يدافع به عن نفسه، ضد السلطة الغاشمة، التي دائماً تنظر له على أنه خارج عن السيطرة، ولأنها لم تستطع أن تستقطبه ليصبح أحد فرسانها، فقد بادلته الشراسة والكراهية والمطاردة، لكنه أثناء تلك المطاردة ظلّ يسخر منها، ومن أساليبها، ومن عيونها المعصوبة كالعدالة العمياء.

وفي الختام إذا كان -الماغوط- يقول في ديوانه «الفرح ليس مهنتي»: «ما من سنبلة في التاريخ إلّا وعليها قطرةٌ من لعابي»، وأنا أقول لهذا الشاعر العظيم «وما من حبةِ رملٍ عربية إلّا وعليها بيتٌ من نثرِك».

■ **محمد محمد مستجاب**


ميشيل بوتور
بحوث
في الرّوَاية الجَديدة


الرواية الجديدة
والواقع


أجراس
أكتوبر
مختارات من الشعر الروسي


مُعاوية مُحمّد نور
بيْن ثقافَتيْن


كارلوني و فيلو
النقد الأدبي


حكايات
من لافونتين

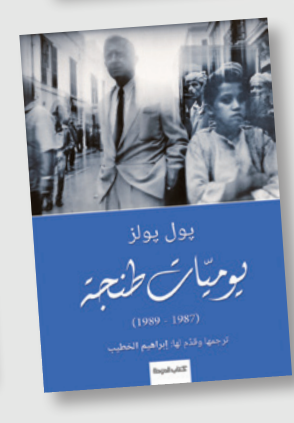

إيدوي بلينيل
من أجل المسلمين

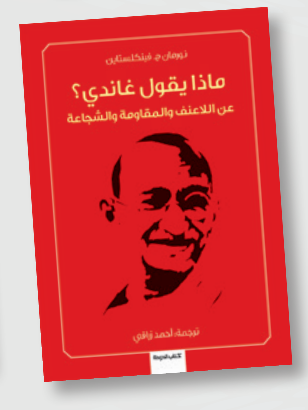

محمد العروسي المطوي
التّوت المُرّ
رواية


صدر في
كتاب الدوحة


ألبيرطو مانغيل
مع بورخيس


الطيب صالح
مريـود
رواية


بول بولز
يوميّات طنجة
(1989 - 1987)
ترجمها وقدّم لها: إبراهيم الخطيب

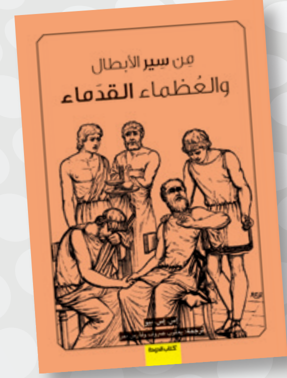

ماذا يقول غاندي؟
عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة
ترجمة: أحمد زياني


خوان مانويل رُوكا
صَانِعُ المَرَايَا

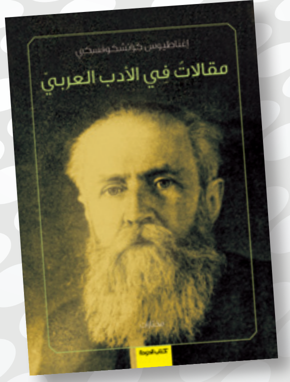

أحمد الصفريوي
صندوق
العجائب


الذبابة


غزلان الليل
حكاياتٌ أمازيغية

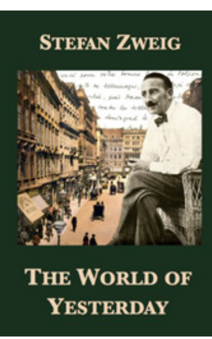

من سير الأبطال
والعظماء القدماء


عبدالله العروي
من التاريخ إلى الحُبّ
حوار أجراه محمد الداهي


مقالاتٌ في الأدب العربي


الرّحلة الجوّية
في المَركبة الهَوائيّة
يوسف اليان سركيس

هل القراءة عُزلة عن العَالَم؟





يُعبِّر عن الانعزالية بشكل أنيق وجيّد ستيفان زفايغ في قصّة مانديل بائع الكتب القديمة، حيث يمثل مانديل البطل دور عجوز ليس له من دنياه غير الكتب، الكتب فقط، مهووس بالعناوين وتُساعده ذاكرة جبَّارة، صار من خلالها مرجعًا لكلّ الباحثين في فيينا وخارجها، يحفظ عن ظهر قلب عناوين الرّوايات ومؤلِّفيها، وأسماء ناشريها، وأسعارها: جديدة أم مستعمَلة، في طبعتها الرّابعة أم الثّانية عشرة، ليعيش حياته في شغل تام عمّا يجري من حوله، حتى إنه لم يعلَم أن النّمسا التي لجأ إليها شابًا، كانت تخوض حربًا ضروسًا ضدّ بلاده روسيا(1). يحيط بعالَم الكتب، غير أنه لا يدري إلّا اليسير عن عالمه الذي يحيط به، ولتصير القراءة والتّعامل الأعمى مع الكتب نوعًا من الجنون لدى القارئ، فـ «تمامًا كما يُبتلى المجانين بحوارٍ وهمي، يتردَّد صداه في مكان ما في أذهانهم، فإن القُرَّاء يتورطون أيضًا بحوارٍ مُشابه»(2)، نجده عند نيتشه مرارًا، خاصةً وهو يعترف بأنه لا يقرأ كلمة واحدة دون أن يرى إيماءات أمامه(3).

تبقى القراءة، مهما ادعى القُرَّاء، نوعًا من القَطْع مع العَالَم وطلاقًا للواقع، والقارئ الذي يعتقد بأنه يدري كل شيء، ويرى العَالَم من وراء نظاراته، يظل بعيدًا عن وقائع الحياة، وبسبب القراءة قد تكبر عقده، وتتكون علاقته المُضطربة والمريضة مع الواقع، إنها نوع من الخمول في التّعامل مع حركية العَالَم، أولم يبدأ سرفانتس مقدِّمته لروايته دون كيخوته بعبارة «القارئ الخامل!»؟، وهو ما سيتطوَّر مع نيتشه إلى خمول تام وجنوح كامل بإعلان انسحابه الكلي من العَالَم الحي، كما كانت القراءة سببًا لاختيار نيتشه صحبة القرويين والغابات والطّرقات والمفاوز، فالكتب كانت وستظل



أحـد عوامـل الجنـوح والجنـون، ففـان كـوخ كان يكـرِّر عليه والـده مؤنّبًا لـه على قراءاته المُتكرِّرة لعيون الأدب الفرنسـي، ومتنبئًـا بجنـون سيسيطر علـى عقـل ومخيلـة ولـده: «الخطأ كلـه هـو خطأ هـذه الكتب الفرنسية التي تقرأها، إنـك تواظب علـى رفقـة المجانيـن». الكتـب نـوع مـن الخـدر، تجعلـك فـي غربـة عـن العَالَـم، لا تـكاد تـرى أمامـك حتـى المخاطـر المُحدقـة بـك، فبورخيـس الـذي كان يكتـب بحـذرٍ تـام وبحذاقـة كاملـة، وكان يعـرف مـن أيـن تقرأ الكتبَ، غيـر أنـه وهـو صاعدٌ السّـلم، ولأنـه كان مشغولًا بكتاب ألف ليلة وليلة غفل عن إحدى النّوافذ المفتوحـة وأصيـب بجـرح، جـرح بالـغ جـدًّا، سـرعان مـا سيلتهب، ليتلوه هذيـان الحمّى، حتـى ظـن أن سيُصاب بالجنـون، والسّـبب الانشـغال بكتـاب قديـم عـن الانتبـاه إلـى مـا أمامـه، إلـى العَالَـم.

القـراءة بمـا هـي فعـل مريـح، ومنعـزل، وهـادئ تقـف فـي الطّـرف الآخـر المُخاصـم للحيـاة، فالكتـب والقـراءة همـا تعبيـر عـن حالـة العُزلـة عـن الخـارج وانكفـاء علـى الدّواخـل، والقـارئ هـو حالـة معزولـة ومتفـرِّدة، ذات صوفيـة تبغـي الاندساس عن حالات التّشـويش المُمكنة، لهـذا يكـون فعـل القـراءة لحظـة انسـحاب مـن ضجيـج الوقائـع، ورفـض لفكـرة التأثيـر فـي وقائـع العَالَـم، وإعلان للاستقلال التّام عـن مشـاكل ومتغيِّرات الشّـارع، ورضـى تـام بالسّـكون والسّـكينة، هـذا الموقـف مـن العَالَـم بصدد القـراءة، يصوره بدقة وصفاء مشـهد مـن رواية البحث عن الزّمـن الضّائـع حيث يكشـف لنـا بروسـت الشّـاب الـرّاوي وقـد انغلـق علـى نفسـه فـي الحجـرة كـي يقرأ، وذلـك حتى لا يـرى جدتـه تتألـم، فقـد مثلـت هـذه الحجـرة «ملجـأ كل الاهتمامات التـي تطالـب بوحدة لا تغتصب: حلم اليقظة، الدّمـوع، اللّذة المُختلسـة، والقـراءة بالطّبع»(4). لهذا من شـدة حبـه لبعـض الكُتَّـاب كان يتمنـى لـو يستشـيرهم فـي كل مشـاكله، كحالتـه مـع تيوفيـل غوتييـه (Théophile Gautier) الذي شـكّل بالنّسـبة إلى بروسـت سـلطة كاملة، بحيث كان يـرى من خلالـه العَالَـم، بما فـي ذلـك العصور القديمـة(5)، حتـى صـار ينعتـه بالقيّـم الحكيـم أو الحكيـم الوحيـد مالـك الحقيقـة، لـذا لـم يكن يريـد أن يطلب حكمه علـى شكسـبير وسـوفوكليس فقـط، بـل ودّ لـو استشـاره في إعادة الصّف السّـادس في المدرسـة، وعيّن لـه بالضّبط أي مسـار يأخـذه بـأن يصيـر دبلوماسـيًا أو محاميًـا فـي محكمـة التّمييـز، وأمـر العلاقـة بيـن بروسـت ومَـنْ قـرأ لهـم، يتكرر مـع مَـنْ صـاروا قـرَّاء لبروسـت الذيـن كانـوا يـرون، أن مـن الملائـم استشـارة بروسـت بشـأن، لا الأسـئلة الوجوديـة الصغيـرة، وإنمـا بشـأن عواقـب القيامـة الكونيـة، كمـا يحكي

آلان دو بوتون الذي ينهي كتابه عن بروست بالقول: «حتى أفضل الكتب يستحق رميه جانبًا»(6). وهكذا يرى القارئ العَالَم من خلال كوة الكاتب، بحيث يُفقده الثقة في نفسه وقلمه، ومن هنا كادت أديبة كبيرة كفرجينيا وولف أن تنهي مسيرتها الإبداعية، لأنها وجدت في رواية بروست الكتاب الكامل الذي لا يستدعي أن نكتب على منواله، لأننا قد لا نستطيع.

عبد الرّحمن بدوي أحد القُرَّاء والكُتَّاب العرب قليلو النّظير، كانت سيرته هي تاريخ قراءاته المُتعدِّدة والتي لا تعرف تخصُّصًا، ولا تعرف حدودًا، فقد أغلق كل المنافذ التي قد يُسحب منها إلى العَالَم، ليحتفظ لنفسه بالجو الخاص بفعل القراءة، فاستقراره إنما يكون لأجل قراءة الكتب، وسفره إنما يكون للكتب. ففي سفر واحد يقتني ما تقتنيه مكتبة لسنوات، يقول: «لقد اقتنيت عددًا وافرًا من الكتب الألمانية، يصل إلى حوالي ألف وخمسمئة كتاب، اشتريتها من مكتبات بيع الكتب القديمة في برن وزيوريخ وبازل وجنيف»(7)، بالتّأكيد أن مَنْ يقتني عدد الكتب هذا، في سَفر واحد كفيل بأن يجعل صاحبها يتيه عن عالمه ويضيع، إذ ستسكنه حكايا العَالَم التي في الكتب، وسيتأبط كتبه حيث ذهب. سيكون صورة من مكتبة في استشهاداته وفي كثرة الأسماء والعناوين التي يعرفها، لهذا لم يكن بدوي نحيلًا البتة، وإنما ثخينًا كمكتبة جامعية، أو كتاب، لكنه كتابٌ بأجزاءٍ كثيرة(8).

لقد كانت تيمة رواية هموم الشّباب لعبد الرحمن بدوي عن القراءة. سينغمس البطل في فعل القراءة إلى درجة صار محطّ سخرية من أصدقائه حينما يُلمحون أنه لا يكاد يعبِّر عن أي شعور لديه إلّا مقرونًا بفقرات طويلة لمُؤلِّفين أعزاء لديه، يحفظها ويؤديها عن ظهر قلب، تُعينه في ذلك ذاكرة جبَّارة لا تنسى، سيلبث هكذا، يعيش الحياة من خلال الكتب، ليعيش كل شيء عن طريق الرّواية والشّعر، أما الشّعور المُباشر بأيّة عاطفة، أي الاتصال الحي بالآثار والانفعالات الواردة توًا من مصدرها، فقد حيل بينه وبينه(9). محققًا نوعًا من الاكتفاء الذّاتي بمكتبته ومحققًا كل نهمه من الحياة عن طريق فعل القراءة، بشكلٍ يذكرنا بقول شكسبير: «كانت مكتبتي تكفيني مثل دوقية»(10). ويذكرنا أيضا بألبرتو مانغويل: «أعطتني القراءة مقبولًا لعزلتي، بل ربما أعطت مغزى لتلك العزلة المفروضة عليّ (...) قضيت معظم أيام طفولتي بعيدًا عن أفراد عائلتي (...) كان مكان القراءة المُفضل لدي هو أرضية غرفتي الصغيرة، حيث كنت أستلقي على بطني وقد ركزت قدمي الصّغيرتين في أحد الكراسي. ثمّ سرعان ما أصبح السّرير أأمن الأماكن لمُغامراتي اللّيلية خلال الفترة الضّبابية التي كنت أتأرجح خلالها بين اليقظة والخضوع لسلطان النّوم. لا أستطيع أن أتذكر أبدًا أنني كنت وحيدًا في لحظة من اللّحظات. على العكس تمامًا، فإن ألعاب وأحاديث الأطفال الذين ما كنت ألقاهم إلّا نادرًا، وجدتها أقل إثارة من المُغامرات والأحاديث التي كنت أعيشها في كتبي»(11). من هنا وجد بورخيس لذة في مقارنة مصير القارئ باعتباره أسيرًا في عالَم من «الرّماد الشّاحب المُبهم الذي يشبه النّسيان والنوم» بمصير الملك ميداس الذي مات جوعًا وعطشًا رغم كونه محاطًا بكل ما لذّ وطاب من مأكل ومشرب(12) أي ابتعاد القارئ عن العَالَم، فالكتب كما المكتبة هي فضاء بدائل الرّغبات، إنها غير ملائمة أساسًا للرغبة(13). ■

محمّد صلاح بوشتلّة

الهوامش:

1 - ستيفان زفايغ، مانديل بائع الكتب القديمة، ترجمة: أبو بكر العيادي، تقديم عادل الخضر، مسكلياني للنشر والتّوزيع، تونس، 2018. في هذا الصّدد نيتشه هو أيضًا كان كارهًا للصحافة التي تجعل القارئ يعيش أهم الأحداث المحيطة به.

2 - ألبرتو مانغويل، يوميات القراءة،: تأملات قارئ شغوف في عام من القراءة؛ ترجمة عباس المفرجي، بغداد: دار المدى، 2008، ص. 6.

3 - ف. نيتشه، نقيض المسيح، ترجمة: علي مصباح، بيروت: منشورات الجمل، 2011، ص. 98.

4 - رولان بارت، عن القراءة، الآداب الأجنبية، العدد رقم 84، 1 أكتوبر 1995، ص. 19.

5 - بروست، مارسيل (1922-1871)، أيام القراءة؛ ترجمة زهرة مروة، بغداد: منشورات الجمل، 2021، ص 36.

6 - دوبوتون، آلان، كيف يمكن لبروست أن يغير حياتك؟، ترجمة يزن الحاج، بيروت : دار التّنوير للطباعة والنشر، 2016، ص. 19.

7 - بدوي، عبد الرّحمن (2002-1917)، سيرة حياتي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، 2000، ج. 1، ص. 274.

8 - لا بأس أن نقترض تشبيه أفونسو كروش في روايته الكتب التي التهمت والدي للسارد أحد شخصيات الرّواية، زميله في الدّراسة بكتاب، يقول كروش: «لم يكن نحيلًا البتة، بل ثقيلًا لدرجة يبدو معها أن كل أجزاء رواية مارسيل بروست، التي كنتُ قد مرَّرتُ عينيّ فوقها لمامًا، اجتمعت في الشاب المراهق». (اكروش، أفونسو (-1971...)، الكتب التي التهمت والدي، حكاية فيفالدو بونفين العجيبة الغريبة؛ ترجمة: سعيد بن عبد الواحد، تونس: مسكلياني، 2018، ص. 20.)، فهوس المقروءات يجعل كل ما أمامنا شبيهًا بما نقرأه «بدت لي حركاتُ أمي شبه الخافتة وكأنها فقرات قرأتها عند تولستوي».

9 - عبد الرحمن بدوي، هموم الشّباب، ص 5. ينقل مانغويل حكاية جميلة تفك عقدة هذه النّازلة بطلها كافكا الذي جعله بدوي ندًّا مشابهًالأبي حيان التّوحيدي الذي انتهى به الأمر لحرق كتبه، وهي النّهاية التي رغب فيها كافكا لكتبه، لكن حال دونها صديقه الخائن ماكس برود: «في أحد الأيام، عندما كان يتمشى في براغ بصحبة غوستاف يانوش ابن أحد زملائه، توقف كافكا فجأة أمام إحدى المكتبات. هنا لاحظ أن مرافقه الشاب كان عند محاولة قراءة عناوين الكتب المصفوفة في الفترينة يحرك رأسه يمنة ويسرة، فضحك كافكا».

- «إذن أنت الآخر من محبي الكتب الذين تحرك القراءة رؤوسهم يمنة ويسرة».

- «نعم، هذا هو الحال. أظن أنني لا أستطيع العيش دون كتب. إنها بالنّسبة لي العَالَم بأسره»..

قطّب كافكا حاجبيه، وقال:

- «هذا خطأ. إن الكتاب لا يستطيع أن يعوض العَالَم. هذا غير ممكن. لكل شيء في الحياة معناه ووظيفته التي لا يمكن أن تشغل بالكامل من قبل شيء آخر. فالمرء -على سبيل المثال- لا يمكن أن يعتاش حدثًا عبر شخص آخر. هذا هو الحال بالنّسبة إلى العَالَم والكتاب. فالمرء يحاول أن يحبس الحياة في كتاب كما يُسجن الطّائر المغرد داخل أقفاص. بيد أن هذا محال». (مانغويل، ألبيرتو، تاريخ القراءة، ترجمة سامي شمعون، بيروت: دار السّاقي، 2001، ص. 110).

10 - ألبرتو مانغويل المكتبة في اللّيل، عباس المفرجي، دار المدى، ط الأولى، 2012، ص 232.

11 - ألبرتو مانغويل، يوميات القراءة، ص 22.

12 - ألبرتو مانغويل، يوميات القراءة، ص 320.

13 - رولان بارت، عن القراءة، ص 17.



بيليه يمشي على سطح القمر

يستحضر الكاتب والصحافي السابق (بيير لوي باس)، بوصفه محباً للعبة كرة القدم، «الجمال الآسر» لمهارات اللاعب التي «تختزنها الذاكرة بتلذذ كبير».

لعلّ تاريخاً واحداً، واحداً فقط، يكفينا لإدراك البصمة التي خلفها بيليه «1940 - 2022» في كوكب المُستديرة. وفي مجالاتٍ أخرى أيضاً. ففي التاسع عشر من نوفمبر 1969، وعلى ملعب ماراكانا في ريو دي جانيرو، سجل بيليه هدفه الألف من ركلة جزاء. كانت الأجواء جنونية. أزيد من مئة ألف متفرّج سجلوا لأنفسهم ذكريات ستبقى معهم للأبد. وبفضل هذا الهدف، انمحت الإهانة التي تلقاها شعب بأكمله قبل ما يقرب من عشرين عاماً، حين هُزم البرازيليون في الملعب نفسه، من قِبل الأوروغواي، في نهائي كأس العَالَم (1950) الذي نظّم على أرضهم. في ذلك اليوم، 19 نوفمبر 1969، انفجر ملعب الماراكانا. وتحرَّر المشهد من أبعادِ الجاذبية الأرضية، وتمكن بيليه من أن يمشي على سطح القمر. فمن على شرفة طفولتي، بدا القمر الأبيض مثل تلك الكرة البيضاء التي سجلها بيليه، ثمَّ انطلق على الفور لكي يلتقطها من داخل شباك أندرادا، حارس مرمى فريق فاسكو دي جاما. حتى إن نشرات الأخبار الفرنسية تمكنت من بث هذا «الهدف الألف» بعد بضعة أيام. فبفضل مراوغة واحدة، وصورة واحدة بالأبيض والأسود، غير واضحة وبعيدة، أرسلت نظرتي الطفولية بيليه إلى القمر.

وهكذا فإن صدف التاريخ تطلق نوعاً من الشرارة القادرة على السطوع زمناً طويلاً في ذاكرتنا. وبدهي أن الفضل في ذلك يعود إلى وجود رجل تحوَّل منذ سن السابعة عشرة إلى بطل غير عادي. مع بيليه، هو جمال اللعبة الأخاذ الذي هزنا منذ سنوات طفولتنا الأولى. جمال كنا نستمتع به في كثير من الأحيان من خلال روايات آبائنا وخيالهم. وذلك لأن عدد المباريات التي كانت تبث ظلّ قليلاً جداً، ولأن التقارير الصحافية كانت نادرة أيضاً.

فقبل بدايةِ عَقْد السبعينيات، كان كلّ شيء بعيداً جداً من حيث الصورة وما يمكن أن تحمله من مشاعر تلهب الصدور. وفيما يخص شاشة التلفاز، كان يتعيَّن علينا في غالب الأحيان أن نرضى بمشاهدة بزة الجنرال ديغول الذي سجل عودته لممارسة العمل السياسي في عام (1958). أما فِكرة كرة القدم -والرياضة بشكل عام- فقد ظلّت بعيدة جدّاً عن حياتنا اليومية. وظلّت المباريات الرياضية غير واضحة وضبابية على شاشاتنا التي كانت أحجامها في ذلك الوقت صغيرة جداً. وحتى عندما بدأ بث المباريات يصل إلى الأُسَر، كانت الصورة تهتز وتقفز باستمرار، ثمَّ تتحوَّل فجأة إلى الأبيض والأسود.

المجد يلازمه حيثما حلَّ أو ارتحل

ظلّ المجدُ لصيقاً ببيليه لا يفارقه منذ أول كأس فاز بها. وبالتالي، دع عنك أننا لم نرَ، أو لم نشاهد كثيراً، المُراوغة الرائعة التي نفذها وهو بعد صبي في السابعة عشرة من العُمر، حين مرَّر الكرة لنفسه من فوق رأس خصمه المُباشر. ذلك المدافع السويدي الذي لن ينسى الإهانة التي تعرَّض لها في ذلك اليوم. ودع عنك الدموع الخانقة للشاب بيليه وهو يعانق ديدي العظيم، أحد



معلميه في منتخب السيليساو، بعد أن أطلق الحكم صافرة النهاية. نعم، دع عنك هذا وذاك، لأننا سنلتقي به بعد اثني عشر عاماً، حراً كما كان دائماً، في المكسيك، في عام 1970. وعلى الرغم من أن البرازيل وبيليه رفعا كأس العالم في تشيلي عام 1962، غير أنني أشدّد على المكسيك عام 1970. لأن هذه السنة شهدت استقبال العَالَم أجمع لصور الشاب الذي نصب ملكاً في استاد أزتيكا.

وفي هذه اللحظة التي يبتعد فيها بيليه اليوم عن حياتنا كجماهير يملؤها الشغف، ربما حان الوقت لتحديد معايير الصعود إلى قمة منصة التتويج: فهل الأسلوب وحده يصنع أعظم لاعب كرة قدم على مر العصور، أم أن سجل الألقاب هو الجواب الوحيد؟

كيف السبيل إذن إلى التعامل مع كرة القدم الحالية في ظلّ ما أصبحت تشهده من زحام هائل في عدد المباريات، والمُنافسات من جميع الأنواع، وتوسيع مجال انتشار اللعبة بشكل مجنون، كيف لا يؤدي بنا كلّ هذا إلى الوقوع في شكلٍ من أشكال الحيرة؟ لذلك دعونا نحسم مسألة الأرقام أولاً: بيليه هو اللاعب الوحيد الذي رفع كأس العالم ثلاث مرات. وأصغر من مثل منتخب بلاده في تاريخ البطولة. وأصغر هداف في كأس العالم، إلخ.

دعونا لا نتوقف هنا عند الحقيقة المُتمثلة في أن إدسون أرانتيس دو ناسيمنتو، المعروف باسم «بيليه»، قد أسهم بمفرده وبشكلٍ فاعل وحاسم في تحطيم التقاليد والأعراف العنصرية لمجتمع برازيلي مبني على أنقاض ثلاثة قرون من الاستعمار البرتغالي. فمع بيليه، لم يعد اللاعبون يجدون أنفسهم مكرهين على التخفي في دهاليز غرف الملابس، وتلطيخ وجوههم بمسحوق الأرز، لكي لا تظهر زنوجتهم للجماهير. بيليه، تلك «الذبابة الرائعة على حليب البرازيل»، كما يصفه هذا التشبيه الشعري المُحكم الذي جاء به زميلي إيف بيجو، في مؤلَّفه الجميل جدّاً «كرة القدم»...

ودعونا لا نتوقّف عند مختلف أشكال التكريم التي حظي بها الملك، من قِبل رؤساء الدول - من ريتشارد نيكسون إلى جون فيتزجيرالد كينيدي- والفنّانين -من مايكجاغر إلى آندي وارهول- وحرص كلّ واحد من هؤلاء على الظفر بصورة للتاريخ وللخلود. نعم، دعونا لا نتوقّف عند أمارات الاعتراف - بيليه وزير الرياضة من 1995 إلى 1998، بيليه يرتقي إلى رتبة كنز وطني، بيليه سفير اليونيسف، بيليه الذي انخرط، منذ عام (1974)، في مشروع تطوير كرة القدم في الولايات المُتحدة، في نيويورك كوزموس الذي انضمّ إليه رفقة نجم أوروبا، الألماني فرانز بيكنباور. نعم، دعونا نمر على كلّ ذلك ونعود إلى اللعبة. إلى هذا الجنون الحلو الذي انتابنا عندما رأينا الصور الأولى بالألوان ومن خلال تقنية البث التلفزي الكوني لكأس العالم (1970)، والتي جرت أطوارها في المكسيك. فالأساس الحقيقي الذي ينبني عليه حبنا لكرة القدم هو تلك اللحظات القليلة التي تتفتق فيها المهارة



والللعبـة الجميلـة والتـي تحـدث الفـرق وتخلـد للأبـد.

خليط من الفرح والحزن

يخيـل إليـك أن بيليـه وأفـراد كتيبتـه -كلودوالـدو، جيرزينيـو، كارلـوس ألبرتـو، توسـتاو، ريفيلينـو- يتحرَّكـون فـي مشـهد للعـرض البطـيء. ولكنهـا مجرد خدعـة بصرية رائعـة، لأن الكـرة فـي حقيقـة الأمر انتقلت سـريعة لتحطم الإيطالييـن فـي النهائـي، بنتيجـة 4 مقابـل 1. وبالعـودة إلى المهـارات دائمـاً. تسـعد الذاكـرة باسـترجاع رقصـة بيليـه فـي منطقـة جـزاء الخصـم، حيـث عجـز مازوركيفيتـش، حـارس مرمـى أوروغـواي، عـن فهـم هـذه الحركـة غيـر المرئيـة: بيليـه، بـدون الكـرة، ينفـذ أجمل قنطـرة علـى الإطـلاق أمـام حـارس المرمـى. هـل مـن المجـدي حقـاً أن نشـير هنـا إلـى كـون الكـرة، بعـد أن اسـتعادها بيليـه وسـدّدها، أخطـأت بقليـل طريقهـا إلـى المرمـى؟ لا يهـم، أليـس كذلـك؟

وهـذه الضربـة الرأسـية ضـد حـارس المرمـى الإنجليـزي جـوردون بانكـس، الـذي نفَّـذ ارتمـاءة خياليـة جعلـت «الملـك» يقـول: «لقـد سـجلت هدفـاً علـى بانكـس، ولكنـه للأسـف، قـد تمكّـن من صـده...» أو تلـك التمريـرة العمياء -التـي سـارت مثـل مشـاء مطمئـن- إلـى كارلـوس ألبرتـو ليسـجل منهـا هـدف البرازيـل الأخيـر فـي النهائـي.

يتركنـا بيليـه إذن، ومـن المحـزن أن نـرى كلّ مـا حملـه ضمـن أمتعتـه. كلّ مـا لا يتأتى لكـرة القـدم العصرية، التي لا يتوقـف التوسـع المجنـون لنقـل مبارياتهـا، وانقيادهـا الأعمـى وراء التكنولوجيا المُتطـوِّرة، وتكـرار خطـط اللعب فيهـا، لا يتوقـف كلّ ذلـك عـن إفسـاد رغبتنـا فـي اللعبـة نفسـها. لقـد رأيـت نيمـار يبكـي بعـد إقصائـه ضـد كرواتيـا. ولـم يكـن نجـم باريـس سـان جيرمـان يبكـي علـى نفسـه فقـط. ربمـا كان يبكـي أيضـاً علـى هـذه اللعبـة البرازيليـة؛ المبنية على الارتجال المُتفرد والسـامبا والفلتات السـاحرة التـي فقدنـا أثرهـا منـذ زمـن طويل. ذلـك الزمـن، حيث كان بيليـه يمنحنـي الشـعور بأنـه يمشـي علـى سـطح القمـر. وأبـى الملـك إلّا أن يودعنـا بتمريـرة رائعـة أخيـرة، حيـث لم يغادرنـا إلّا بعـد اختتـام كأس العالـم التـي أهدتنـا مباراتهـا النهائيـة كلّ مـا أهدتنـا إيـاه مـن فيـض مشـاعر رائعـة هـي خليـط مـن الفـرح والحـزن معـاً. هـذا الخليـط الـذي تلتئـم بفضلـه لبنـات صـرح لعبـة تظـل فريـدة وعالمية فـي الوقت نفسـه. بعـد هزيمـة الشـاب -كيليـان مبابـي- الـذي يعتبـر معجـزة منتخب الـزرق وعمـاده المتيـن، والذي طلـب منا، أثنـاء البطولـة، بـأن نصلـي مـن أجـل بيليـه. هزيمـة ثانيـة فـي غضـون أيـامٍ قليلة للمهاجـم، الذي يمنحنـا وجوده في الملعـب شـعوراً بالانبهـار. هزيمـة رياضيـة ضـد الأرجنتين، لكنهـا مـع ذلـك تعدُ بجملة من الانتصارات في المُسـتقبل، ثـمَّ هنـاك هزيمـة لِلحيـاة، لأنّ المـوت ينتهـي دائمـاً بخطف الأقويـاء. بمَـنْ فـي ذلـك مـن كانـوا ملـوكاً زمـن شـبابنا.

■ **بيير لوي باس □ ترجمة: عزيز الصاميدي**

بير لوي باس كاتب وصحافي سابق. صدرت روايته الأخيرة «Rien n'est perdu» عن دار شيرش ميدي عام 2020.



«أنَّى للفيلِ أن ينتعل حذاء النملة؟»

الموسيقى والفنون الإفريقية والهويّة الثقافية

البروفيسور باسكال ياو يونغ..

عن الموسيقى والكينونة وتمثّلات الاستلاب

يعمل البروفيسور «باسكال يونغ» أستاذاً للموسيقى العالمية بكلِّيّة الموسيقى، بجامعة (أوهايو)، ومديراً للبرنامج الصيفي الدولي للفنون الإفريقية المتعدِّدة، ومديراً فنّياً مشاركاً للفرقة الموسيقية الإفريقية بالجامعة نفسها.

تولّى، سابقاً (2004 - 2007)، رئاسة الجمعية الدولية للفنون والإيقاعات، إلى جانب إدارته المستمرّة، حتى الآن، لفرقة «أزاغونو - Azaguno» التي تضمّ أعضاءً من عدّة بلدان، وتعنى بالبحث والعروض الموسيقية الفنِّيّة، وحفظ التراث الموسيقي، والفنّي الإفريقي، والإفريقي الأميركي، وفنون منطقة البحر الكاريبي والإثنيات اللاتينية بمختلف أشكال موسيقاها، وفنون رقصها وعروضها؛ المسموعة والمرئية.

حصل البروفيسور «باسكال يونغ» على درجة الدكتوراه في التعليم وتخطيط المناهج التربوية من جامعة (ويست فرجينيا)، مكلّلاً بها سيرته الأكاديمية الطويلة وإنجازاته الإبداعية الموسيقية ومؤلّفاته وخبراته المتعدِّدة التي حصد، بفضلها، عدّة جوائز عالمية.

نستهلّ هذا الحوار بإلقاء الضوء على ماراثون رحلتك الموسيقية. ماذا تقول عنها؟

- جئت إلى أميركا قادماً من وطني الأصلي غانا قبل (25) عاماً، تقريباً، في بعثة دراسية إلى جامعة (ويست فرجينيا) بهدف دراسة الموسيقى، وفيها أكملت دراستي ونلت درجة الماجستير في عام (1995)، ثم منحتني الجامعة فرصة إضافية لمواصلة دراستي حتى مستوى الدكتوراه. عندئذ، كنت أتولّى إدارة مركز الموسيقى العالمية التابع للجامعة، لا سيَّما أنني ظللت شغوفاً، دائماً، بكلّ ما له صلة بالموسيقى العالمية.

وأنا، أستخدم مصطلح «الموسيقى العالمية»، أعني - على وجه التعميم لا التخصيص- جميع أشكال الفنون وألوانها، بشتّى وسائلها التعبيرية الجمالية؛ ذلك أنّ الموسيقى تعني، بالنسبة إلي، ما يتجاوز كثيراً مجرَّد تنظيم الأصوات.

دعني أوضّح لك ما أعنيه على نحو أفضل، حين أتحدَّث عن شغفي الدائم بالموسيقى عموماً؛ فبحديثي عنها إنما أعني الفنّ بمختلف ضروبه وأشكاله، لأن الفنون ذات طبيعة متجاورة، ومتداخلة فيما بينها.

ولكوني فنّاناً إفريقياً، كيف لي أن أفصل ما يسمَّى «موسيقى» من فنون الرقص المصاحبة لها، بكلّ ما تضجّ به من حيوية وحركة وتعبير جسدي جمالي، وألوان وأصوات وأزياء؟ لذلك تجدني أمزج، دائماً، بين كلّ هذه العناصر في جميع أعمالي. وعلى سبيل المثال، نحن ننظِّم، هنا، في جامعة (أوهايو)، «مهرجان الفنّ العالمي»، وقد واصلت أنا وزوجتي (التي التحقت بالعمل معي في الجامعة) تنظيم مهرجانات الموسيقى والرقص الإفريقي، وحفلاته المتعدِّدة على مدى (17) عاماً.

قبل مجيئك إلى الولايات المتَّحدة الأميركية، ماذا فعلت في موطنك الأصلي غانا؟، وكيف بدأت رحلتك الموسيقية-الفنِّيّة هناك؟

- بدأت رحلتي الموسيقية هناك في مسقط رأسي، مبكّراً، فقد علَّمني والدي كيف أعزف وألعب على جميع الآلات الموسيقية الغربية، بينما علَّمتني والدتي كيف أعزف الآلات الموسيقية التقليدية، ففي سنيّ طفولتي وصباي، كنت محاطاً بجميع ما يمكن أن يخطر في بالك من آلات موسيقية حديثة، وتراثية. وإذا أتيحت لك فرصة الذهاب إلى غانا، في أيّ وقت، فما عليك إلّا أن تنطق بعبارة «فرقة آلات النفخ النحاسية - The Brass Band»



التي يسطع، في سماء أنغامها وألحانها، اسمي، ويكمن سرّ ذلك في أن جميع الذين يتولّون قيادة فِرَق الموسيقى تابعون للجيش والشرطة وسلاح البحرية وغيرها، كما يتولَّى بعضهم قيادة جوقات الترانيم والأناشيد الكنسية، بينما يعمل آخرون في حقل تدريس الموسيقى في مختلف المدارس والمعاهد والجامعات الغانية.

قبل هجرتي إلى الولايات المتَّحدة، كنت قد التحقت بـ(جامعة غانا)، التي أكملت فيها دراستي المتقدّمة في المنظور الإثني-الاجتماعي للموسيقى (تخصُّص موسيقى إفريقية)، عام (1989)؛ من هنا يمكنني القول إنني قد كرَّست حياتي كلّها للفنون، التي أؤمن بأهمّيَّتها الفائقة في تنمية الفرد والمجتمعات، فضلاً عن ارتباطها الوثيق بالثقافة. وقلَّما يوجد، في كوكبنا هذا، مكانٌ يمكن فيه تربية الأطفال، لا سيَّما في السياق الاجتماعي الثقافي الإفريقي، بدون الاستعانة بشتّى أشكال الفنّ. ذلك أن الطفولة نفسها تبدأ، منذ نعومة الأظفار، بالألعاب والألوان والأشكال والأنغام والأصوات. بل إن تلك الصلة ما بين الفنّ والطفولة تبدأ قبل ولادة الطفل، وهو في رحم أمِّه التي لا تكفّ عن الحركة والرقص والغناء طوال فترة حملها.

لذلك، من الطبيعي أن ترث الطفلة أو يرث الطفل المولود كلّ تلك الخصائص الوراثية التي تظلُّ جزءاً لا يتجزّأ من نشأة الطفل ونموّه، مروراً بكلّ مراحله العمرية التي تحيط بها، وتجمّلها كلّ ألوان الفنّ.

هذا نفسه ما أفعله بسعيي إلى تعليم الأطفال، بواسطة الآلات الموسيقية. وبينما أتحدَّث إليك الآن، تراني مشغولاً جداً بجمع وشراء كلّ ما يمكن شراؤه من آلات موسيقية لأطفال المدارس في غانا، يعينني في ذلك صديقي «بن دوتسي مالور»، الموظَّف في الأمم المتَّحدة، وقد تعهّد بشراء آلات موسيقية لإحدى مدارس أوهاوو، في غانا. إن ما يعنينا، في هذا الجهد، ألّا نسمح لأطفالنا بنسيان تراثهم الفنّي الثقافي الاجتماعي أو الانقطاع عنه، في وجه موجات تسونامي الإنترنت العاتية، والأثر الطاغي لثقافة الألعاب الإلكترونية في حياتهم اليومية.

هل تخطّطون لتنظيم بعض البرامج والأنشطة الفنِّيّة في غانا؟

- بكلّ تأكيد، سأفعل ذلك في غانا، ولنقل في إفريقيا، على نطاق أوسع. سأذهب لأدرّس الموسيقى لأطفال المدارس. ومخطئ مَن يظنّ أن إفريقيا قارّة بائسة خالية الوفاض إلّا من الفقر والأمراض؛ فلولا موسيقاها وطبولها وإيقاعاتها ما عرف العالم الغربي، وعلى رأسه أميركا، موسيقى الجاز، والبلوز، وموسيقى الريغي (reggae mu-sic)، وشتّى أنواع موسيقى البوب، وصرعاتها، ومن حقّنا أن نحتفي بكلّ هذا الثراء الموسيقى الفنّي. إن لإفريقيا الكثير ممّا تجود به على العالم، وعلى البشرية جمعاء بدلاً من وصمة الفقر والجوع والحروب والنزاعات المطبوعة في جبينها، بفعل آلة الإعلام الغربي.

لقد شاهدت مقطع الفيديو الذي أنتجته بعنوان «خذ حيّزك، واشغله». ماذا تقصد بذلك المفهوم؟، وما الذي يعنيه الفضاء أو «الحيّز» بالنسبة إليك؟

- يعني مفهوم «الحيّز» أو «الفضاء»، بالنسبة إليّ، ألّا تسمح لأيّ أحد أن ينصّب نفسه وصيّاً عليك، أو أن يحدّد هويّتك، أو أن يرسم لك طريق مستقبلك، وما تودُّ أن تكونه أنت لذاتك؛ بعبارة أخرى، إنّ هناك علّةً أو حكمة ما لوجودنا جميعاً، نحن البشر، في هذا الكوكب. ولا شكّ في أن لدى كلّ واحدة أو واحد منّا ما يقدّمه للعالم. ولكن، ما أكثر الأحيان التي نبدو فيها أكثر ميلاً واستكانةً للسائد، ولما دَرَج عليه الناس، انسياقاً وراء التيّار العامّ! وما أكثر الحالات التي نتدثر فيها بدثار الخوف! خذ مثالاً لذلك، أن أحدنا قد لا يجرؤ -بسبب الخوف وحده- على أن يطرح سؤالاً مهمّاً في اجتماع ما، أو يتردّد في التعبير، فحسب، عمّا يعتمل في ذهنه من انطباعات وأفكار. ربّما لأنك مواطن إفريقي محاط



بآخرين ليسوا من بني بشرتك السمراء؟ ولكن، علمتني الحياة والتجربة الشخصية، أنه متى ما حدّد المرء من يكون، وما هويّته، تسَنَّ له تحقيق تلك الهويّة وبلوغ الغاية ذاتها التي حدّدها لنفسه.

وما أكثر فوائد الأخطاء في هذه الصيرورة التعليمية! إذ كيف للإنسان الذي لا يخطئ أن يتعلَّم أصلاً؟ إن الخطأ ليس سوى كبوة، نستطيع النهوض منها وتصحيحها، لنمضي قُدُماً.

يقتضي ذلك، أيضاً، أن نُحسِن الإصغاء إلى الآخرين، وأن نقيم علاقات ودٍّ وصداقة معهم. ولكن، قبل ذلك كلّه، علينا ألّا نخشى، مطلقاً، أن نكون ما ننشده، ونبتغيه لأنفسنا.. أن نحقّق هويّتنا الفردية، وهويّتنا الجماعية. أليس ما يتطلَّع إليه كلّ فرد، في هذي الحياة، أن يحقّق ذاته المتفرِّدة التي لا مثيل لها؟

يقتضي ذلك أن يعي كلّ واحد منّا أنه كائن فريد، نسيج وحده، وأن يحقّق ذاته كما هي. ولكن، ما أكثر الأوقات التي يقول فيها أحدنا لنفسه: «أتمنّى أن أكون مثل فلان أو غيره!».

الحقيقة هي أنك لا تستطيع إلّا أن تكونَ نفسك، وليس أيّ أحد سواك. تحقيقاً لهذه الغاية، لا ضير في أن تتعلَّم ممّا أنجزه الآخرون لكي تحقّق ما تصبو إليه، كي تحقّق ذاتك ابتداءً، وفي نهاية المطاف.

يعني مفهوم «الحيّز»، بالنسبة إلي، في مجال الفنون كما هو في سائر مجالات الحياة الأخرى، أن يمسك المرء بزمام أمره ومستقبله، وأن يحدّد ما يريده لنفسه. وفي الفنّ، كما في الحياة عموماً، من الخطأ الفادح أن يخشى أو يتردَّد أحدنا في الجهر برأيه أو برفع «صوته»؛ بسبب الاعتقاد أو الخوف من أن يكون ذلك الرأي أو «الصوت» خاطئاً أو نشازاً، فحسب... فليكن كذلك، وسوف تتعلَّم منه أيضاً. إن الخطأ أو النشاز أفضل من الصمت؛ لأنك إن آثرت الصمت أو عدم الجهر برأيك أو صوتك، تكنْ بذلك قد تركت الباب مفتوحاً على مصراعيه لكلّ من يُنصِّب نفسه وصيّاً عليك، ويحدّد لك ما يجب أن تكونه، وما يجب أن تفعله بهويّتك وكينونتك.

إيماناً منّي بهذا، كثيراً ما أباغت زوجتي، عندما أستيقظ من النوم مبكّراً، بالسؤال: أيّ خطأ سأرتكبه اليوم؟، فتردّ عليّ مصعوقةً بكهرباء السؤال: ماذا تقصد؟ أقصد: أيّ شيء جديد سأتعلَّمه من خطئي اليوم؟

أن «تتَّخذ حيّزك» يعني أن تصيره، وتعيشه كما حدّدته لنفسك؛ لذلك إن مفهوم «الحيِّز» عندي أعمق كثيراً من مجرَّد البيئة المادِّيّة للمكان؛ أي أن تكون حيث تجد نفسك، وتستطيع أن تحقّق هويّتك، أن تعيشها كلّ يوم.

إذا وسّعنا مفهومك هذا لـ«الحيّز» إلى ما يتجاوز حدود الفرد وهويّته، فكيف يبدو لك هذا المفهوم، عندما يتعلّق بأن يكون المرء «إفريقيّاً»، سواء أكان مقيماً في القارّة

نفسها أو كان مقيماً في المهجر، كما هي حالتك أنت؟

- حسناً، لهذا السبب عينه كنت قد قلت لنفسي عندما قَدِمت هنا إلى أميركا: «يا عزيزي باسكال، إنك لست هنا لتلعب على الآلات الموسيقية الغربية».

هل تحدّثنا عن الآلات الموسيقية التي تعزفها؟

- أستطيع العزف، ببراعة، على (17) آلة موسيقية، من بينها البيانو والبوق وكلّ مجموعة آلات النفخ النحاسية، وإن كانت آلة الساكسفون هي المفضَّلة عندي لأنها الأكثر رومانسية. وقد دأبتُ على تدريس جميع هذه الآلات لطلّابي قبل مجيئي إلى الولايات المتَّحدة.

عفواً على المقاطعة بالسؤال عن الآلات، وأرجو أن تواصل الإجابة عن سؤال الهويّة الجمعية الإفريقية.

- آه، حسناً. قلت لنفسي: لا بدَّ من أن تأتي بشيء جديد ومتفرّد إلى هنا، في أميركا. هل أعزف لهم البوق؟ ربّما يكون مستوى عزفي، في ذلك الوقت، يعادل مستوى عازف، وطالب موسيقى في مستوى المرحلة الثانوية، في المدارس الأميركية. إذاً، كيف لي أن «آخذ حيّزي»؛ أن أحقّق هويّتي الموسيقية في هذا الموطن الجديد؟ من حسن الحظ أن أستاذي في جامعة (ويست فرجينيا) شجَّعني أن على أكون كما ابتغيت لنفسي، وما خطر بذهني تماماً. قال لي أستاذي: عليك بحيّزك، فانطلق فيه، وحقّق ذاتك كما تريد.

ومن حينها، انطلقت في أطول ماراثون موسيقي، جُبْتُ خلاله الكثير من المدارس والجامعات الأميركية، أدرّس الطلاب والطالبات فنون اللعب على الطبول والرقص الإفريقي؛ أي فنون فرقة العرض الموسيقي. وقد أفضى بي ذلك الماراثون إلى أن تشرَّفتُ وفرقتي بتمثيل الولايات المتَّحدة الأميركية في مباريات كأس العالم لعام (2002) في كوريا الجنوبية. لك أن تتخيَّل كيف استطاعت مجموعة إفريقية أن تمثِّل أميركا، موسيقياً، في مناسبة عالمية كبيرة مثل كأس العالم!

حينها، أدركت أن عليك أنت -أيّاً كنتَ أو تكون- أن تجعل الآخرين يتعرَّفون إليك كما أنت، وألّا تخشى من أنهم ربّما لا يستسيغون ما تقدّمه لأنه قادم من إفريقيا، بكلّ ما رسخ في الأذهان، من صور سلبية عنها. إن عليك أنت أن تجعلهم يدركون أن إفريقيا لديها ما تقدّمه للعالم من فنون وثقافات، وأنها ليست بقعة يخيِّم عليها الفقر والبؤس والمجاعات والحروب لا أكثر. وكما سبق لي القول: إن كنتَ من عازفي الجاز أو البلوز أو موسيقى الروك أند رول، فلتعلم أنّ لكلّ هذه الأشكال الموسيقية جذوراً عميقة في إفريقيا.

لو لم يكن قد جيء بأسلافنا الأفارقة، عبر المحيط الأطلسي، إلى أميركا، في عصر تجارة الرقيق، ما عرفت أميركا مختلف أشكال التعبير الموسيقي السائدة فيها اليوم. فعندما وطئت أقدام أسلافنا هذه الأرض، لم يجلبوا معهم طبولهم، فماذا تظنّهم جلبوا معهم؟ لقد جلبوا معهم ذلك العنصر الخفيّ الدفين في ثقافاتهم الوطنية المحلِّيّة، وأبدعوا في استخدامه، فنّياً وجمالياً وثقافياً. ففي غياب الطبول، تحوَّلت أجسادهم إلى طبول يقرعونها بأناملهم، يستنطقونها، ويُخرجون الإيقاعات والأصوات والموسيقى من العدم.



في وقت لاحق، ولأن الطبول كان مسموحاً باستخدامها في منطقة البحر الكاريبي، اشتعلت حركات تمرُّد في المزارع الأميركية التي كان يعمل فيها أسلافنا، لأن أسيادهم البيض، حينئذ، لم يكونوا راغبين في السماح لهم بقرع الطبول.

قال لهم الأسلاف: حسناً. إن منعتم عنّا الطبول، فإن لنا أجسادنا التي نعرف كيف نعزف عليها، ونُخرج منها إيقاعاتها. وقد صارت هذه الإيقاعات نفسها ضرباً من ضروب الفنّ الموسيقي.

عليه، وأينما كنت، ليكن هدفك، دائماً، أن تجد طريقة ما لتملُّك حيّزك، وشَغلِه كما تريد، ذلك هو الحيّز الذي تشعر فيه بالارتياح، وتجد فيه نفسك تماماً. بيد أن ذلك ليس بالأمر السهل كما قد يبدو لك، فلا مناص من ارتكاب الأخطاء والوقوع في الكبوات التي تعينك على تصحيح السير، والنهوض للمضيّ قُدُماً.

وإن لم يكن الأمر كذلك، فلماذا نحن بحاجة إلى المسطرة؟ إننا نستخدمها للقياس... أليس كذلك؟ لكننا بحاجة إليها، أيضاً، لقياس ما نخطِّط له من أجل مستقبلنا، في كلّ مرحلة من مراحل حياتنا. لنفترض أنك خطَّطت لتحقيق هدف معيّن خلال السنوات الخمس المقبلة، مثلاً، لكنك عجزت عن تحقيقه كما أردت؛ نتيجة لارتكابك بعض الأخطاء خلال ذلك. ماذا، إذاً، عن تعديل أهدافك وخطَّتك؟ هكذا، تستخدم المسطرة لقياس نفسك، ولمراقبة ذاتك، لتحقيق أهدافك بتصحيح الأخطاء التي وقعت فيها.

من هنا، يمكن القول إن مفهوم «الحيّز» إنما يرمز إلى مفهوم «وجوديّ» يُعنَى بقدرة المرء على البقاء والوجود.

عطفاً على هذا المفهوم، حين نأتي للحديث عن إفريقيا والإفريقانية، هل ثمّة وشائج بينه وبين الهويّة الثقافية الموسيقية؟

- تُعدُّ هذه الهويّة، التي أشرت إليها، أحد أهمّ ملامح كينونتنا، فهويّتنا وثقافتنا لا تنفصم عراهما عن تاريخنا، ونمط حياتنا؛ ذلك أن ثقافتنا ترتبط بطعامنا وملابسنا، وبكلّ ما نمارسه في حياتنا اليومية، وهي كذلك لأن نمط حياتنا، في معظم المجتمعات الإفريقية، لا يقتصر على أن يذهب المرء إلى مكتبة عامّة، مثلاً، لمطالعة كتاب في أحد بلداننا، سواء أكان السودان أم كان غانا، أم إثيوبيا، أم غيرها، بل إنه لا وجود -أصلاً- لمعظم هذه الخدمات والمرافق ومصادر المعرفة العامّة، في غالب الأحيان. ولئن وُجِدت تلك المصادر والكتب، فهي، على الأرجح، ليست مؤلَّفات إفريقية، ولم تُكتَب من منظور إفريقي. وبالنسبة إليَّ، أنا بحاجة إلى المصادر التي تعينني على البحث والدراسة.

ومن غرائب الأمور أنني إذا ذهبت إلى بلدي غانا، ربّما أجد من يسألني هناك، في تلك المكتبات والمصادر: من أنت؟ أمَّا بالنسبة إلى الأجانب -لا سيَّما الغربيين- فإن كلّ الأبواب مُشرَعَةٌ أمامهم، وتتوفَّر لديهم موارد التمويل، وكلّ ما يحتاجون إليه للبحث، وهذه مشكلة أخرى، بالنسبة إلينا، في سياق سعينا إلى توثيق قصصنا، وفهم واقعنا من منظور إفريقي.

ما الذي يميِّز الموسيقى الإفريقية عن غيرها من أشكال الموسيقي العالمية؟ لقد شاهدتك تلعب على الطبول، وأعلم، من تجربتي وقراءاتي في الأدب والثقافات الإفريقية، أن إيقاعات الطبول، بالنسبة إلينا، في السودان وفي غيره من بلدان القارّة، تعتبر ضمن اللّغات الإفريقية الأصلية. وفيما يتَّصل بهذا، أيضاً، ألمح إصرارك على تسمية المقرّر الدراسي الموسيقي الذي تدرّسه في كلّيّة الموسيقى بجامعة أوهايو: «الموسيقى وما يتّصل بها من فنون»؛ فهلا تفضَّلت بمزيد من التوضيح؟

- هذا صحيح، لأنه ليس بوسعنا أن نفصل ما بين أشكال التعبير الفنّي بأيّة حال من الأحوال، بل لنطرح السؤال: ماهي الموسيقى؟ لا وجود لهذه العبارة أو المصطلح في أيٍّ من اللّغات الإفريقية أصلاً؛ والسبب أن الموسيقى -اصطلاحاً- تستند إلى فرضيات غربية ترتبط بالنبرات المستخدمة في تنظيم الأصوات. والمعلوم أن مصطلح «الموسيقى» مشتقّ من الثقافة الغربية، وتعود جذوره إلى أصول غربية؛ لذلك لا يوجد مكافئ لفظي له في أيٍّ من اللّغات الإفريقية.

عليه، نطرح السؤال: ما هي الموسيقى الإفريقية؟ والإجابة: إنها أكثر من مجرَّد تنظيم الأصوات. فبالنسبة إلينا، في إفريقيا، نعرّف الموسيقى بأنها الرقص، وجميع عناصر الفنون البصرية، وأشكالها، وعندما نذهب إلى عرض ما، نشاهد جميع هذه العناصر معاً. إنها أشبه بإناء كبير مليء بالسَلَطة الخضراء، تختلط فيه جميع عناصرها في وقت واحد، وفي إناء واحد، فلا يمكنك تناول الجزر بلا الألياف الورقية الأخرى، ولا يمكنك أكل الطماطم بلا الخيار وقطَع الدجاج والجبن، وغيرها من المكوّنات الغذائية.

من هنا، إن الموسيقى، بالنسبة إلينا، مفهوم لشكل تعبيري جمالي متعدِّد الأوجه والعناصر والمكوّنات، وفنّ العرض، عندنا، وظيفي، وأكثر غنًى وحيويّةً من لفظ الموسيقى العاري المجرَّد في أصوله الغربية.

إذاً، إن مربط الفرس يكمن في هذه الكلمة: «وظيفي»؛ بمعنى أن هنالك، دائماً، إيقاعات وغاية ما عندما يبدأ الناس بقرع الطبول، وهذه ممارسة لا تشبه تعليق البوسترات والملصقات على اللوحات للإعلان عن «حفل موسيقي» سرعان ما تُزال من أسطُح اللوحات والجدران في اليوم التالي، مباشرةً كما الحال في المجتمعات الغربية، فذلك حفل موسيقي يمكن إقامته كيفما اتَّفق،

وليس بالضرورة أن تكون له صلة بأيِّ حدث محدّد أو مناسبة ما.

لدينا، في إفريقيا، خمسة أحداث كبرى في حياتنا: في أولى دورات الحياة، هناك شعائر الميلاد، ثم تليها شعائر الاحتفال بسنّ البلوغ، تليها شعائر الزواج، ثم شعائر التشييع والدفن، وما بينهما سلسلة متواصلة من الأحداث والشعائر الدينية وطقوس الزراعة والحصاد، وشعائر مختلف المناسبات الاجتماعية. ولا ننسى أن هناك شعائر ذات طابع سياسي أيضاً، تتعلّق بأنظمة الحوكمة التقليدية في مجتمعاتنا المحلِّية؛ وهذا هو ما أعنيه بوظيفية فنوننا الإفريقية؛ نظراً لارتباطها الوثيق بوتيرة الحياة اليومية، وشتّى أنشطتها.

بعبارة أخرى، إن أشكال فنوننا، بما فيها الموسيقى، إنما هي الحياة نفسها؛ فالفنّ حياة، والرقص حياة، والدراما حياة، وكذلك الأقنعة والطبول والأزياء، ما دامت ترتبط جميعاً، وتشترك في أداء الوظائف: الاجتماعية، والجمالية، والروحية مجتمعةً.

بالمقارنة، إذا ذهبت إلى حفل موسيقي هنا، في أميركا، يمكنك أن تشاهد الحدث المتكرّر نفسه بشكله وطريقة تنظيمه وعرضه في جميع المناسبات، سواء أكان عيد الميلاد أم كان غيره. صحيح أنّ أزياء خاصّة ترتبط، هنا، بطقوس التشييع، لكنها الملابس نفسها، تجدها في أيٍّ من ولايات أميركا ومدنها ومقاطعاتها، دون اختلافات تُذكَر. بيد أن طقس التشييع والدفن، في المجتمعات الإفريقية، مختلف جدّاً، حيث توجد أزياء خاصّة بهذا الحدث، ويرتبط فيها المكياج والأقنعة



بحركة الجسد وتعابيره، وكذلك تُحدّد رقصات الدفن الأزياء التي يرتديها المشاركون في التشييع، وهكذا؛ لذلك إن الحياة، بالنسبة إلينا، هي تلك التجربة الحياتية الإنسانية التي نسعى للتعبير عنها بواسطة الفنّ، بقدر ما يعني لنا الفنّ الحياةَ ذاتها.

وليس ثمّة وجود للفنَّان «المغنّي المحترف» في مجتمعاتنا الإفريقية، ولا «الراقص المحترف»؛ لأن الجميع يغنّي ويرقص في حلبة اللعب والرقص والغناء.

كما أن للغناء ألوانه وأشكاله التي لا تحصى؛ فهناك أغاني المراجيح، وهدهدة الأطفال، وهناك الأغاني ذات المغزى الفلسفي المغزى والديني، وقِس على ذلك ألواناً لا حصر لها من الغناء والترانيم والإنشاد. وتكتسي جميع هذه الألوان الغنائية أهمّيّةً بالغة بالنسبة إلينا؛ نظراً لكونها الوسيلة التي نعبّر بها عن أنفسنا، ونحافظ بها على تراثنا الثقافي. إن لدينا مؤسَّسة الغناء هذه، سواء أكانت نصوصها مكتوبة، أم كانت محفوظة في صدور المغنّين، ووجدانهم. وبذلك، عرفت الأجيال الإفريقية، عبر الحقب والعصور، كيف تحافظ على ثقافاتها، وكيف تورّث الأجيال المتعاقبة تلك الكنوز الثقافية العظيمة. كلّ ذلك إنما يُعدُّ من مجموع الأشكال والوسائل المبتكرة الخلّاقة غير المباشرة، التي يتمّ بها الحفاظ على التراث الثقافي بواسطة الأغاني، والفنون البصرية، والأقنعة، وغيرها من أشكال التعبير الجمالي.

بقولك هذا، ألا ترى أنك تناهض المفهوم المركزي الأوروبي للموسيقى، بتمييزك للموسيقى الإفريقية من غيرها من الأشكال الموسيقية قاطبةً، والنأي عن ذلك المفهوم والقطيعة معه؟

يرتبط هذا بأمر آخر؛ ففي السودان، على سبيل المثال، لدينا أشكال تعبيرنا الموسيقيّ التقليدية، ولكن حدثَ انقطاع في التطوُّر الطبيعي لتلك الأشكال، بفعل تأثير الاستعمار البريطاني للسودان. هل ينطبق هذا على تطوُّر فنون الموسيقى في إفريقيا، عموماً، لا سيَّما في البلدان التي خضعت للاستعمار الأجنبي؟

- طبعاً، بالتأكيد. فأينما ذهبتَ ستجد آثاراً للاستعمار، لا تقتصر على جانب الحوكمة وحده، بل تشمل، أيضاً، الفنون والثقافات الوطنية المحلِّيّة، لكننا حين ندلف إلى القرن الحادي والعشرين، لا بدَّ من أن نعترف بأن هناك عدّة عناصر ومفاهيم غربية مفيدة، يمكن استخدامها وتوظيفها، موسيقيّاً وفنّيّاً. كما أن هناك عدداً لا حصر له من الفنَّانين والموسيقيين المشاهير، فضلاً عن التداخلات والتشابكات بين أساليب التعبير الفنّي، والتعبير الموسيقي.

يلاحَظ، أيضاً، أن الموسيقيين الأفارقة الذين اعتنقوا المسيحية يشعرون بقدر أكبر من الأريحية في استخدام الهارمونيات الموسيقية الغربية، وتوظيفها: من ذلك،

مثلاً، اختيارهم لإحدى الأغنيات التراثية، ثم معالجتها، موسيقياً، بما يجعلها مناسبة لأداء الجوقة الموسيقية الكنسية؛ وهذا ما تعنيه العولمة، على وجه التحديد.

ولكن، طالما دُفِع الأفارقة دفعاً لخدمة المآرب الاستعمارية، وغُرِس فيهم الشعور بالدونية غرساً متعمّداً ومقصوداً، فقد ساد بينهم بَخْسُ منتوجهم الإبداعي الفنّي قياساً إلى منتجات الفنّ والموسيقى الغربية.

غير أن هذه المفاهيم بدأت بالتغيُّر، تدريجيّاً، واختلفت النظرة الذاتية للفنّانين والموسيقيين الأفارقة، لمنتجهم الإبداعي. ومن حسن الحظّ، أيضاً، أن بعض الحكومات الإفريقية قد بدأت بتشجيع مشاريع التنمية الثقافية، والمساهمة فيها بشكل مباشر. وفي رأيي، هذا أمر في غاية الأهمِّيّة؛ فلولا مثل هذه الجهود الوطنية لاضطرَّ أبناؤنا وبناتنا إلى السفر إلى أميركا وآسيا وأوروبا للالتحاق بجامعاتها؛ بقصد تعلُّم ثقافاتهم فيها من منظورات غير إفريقية. واستناداً إلى تجربتي الشخصية، أشاهد، من وقت إلى آخر، مثلاً، مقاطع فيديو، يؤدّي فيها فنّانون صينيون عروضاً فنِّيّة موسيقية إفريقية.

هل يمكن اعتبار هذا نهجاً أو منظوراً (ما بَعْد كلونيالي) إلى ثقافاتنا، أو منحىً للسعي إلى استرداد هويّاتنا الثقافية، بشكل ما؟

- نعم، بالتأكيد، فلا بدَّ من استرداد هويّاتنا الثقافية، وتعزيزها. وهناك من المثقَّفين والفنَّانين الأفارقة مَنْ يحاول، أحياناً، النأي عن التحيّز أو المغالاة في التعبير عن نزعاتهم الإفريقية، وانتماءاتهم الثقافية المحلِّية. والواقع أن في هذا السلوك هروباً أو عزوفاً عن التوغّل في التراث الإفريقي في ينابيعه وجذوره الضاربة في الريف أو القرية الإفريقية. وعلى الرغم من ذلك، قد يتباهى أمثال هؤلاء بانتمائهم إلى السودان أو غانا أو إثيوبيا!.

للمفارقة، ألاحظ أن بعض هؤلاء يحاولون جني ثروات طائلة هنا، في أميركا وأوروبا وغيرهما باسم انتمائهم لذلك التراث الذين يأنفون منه، وهذا سلوك في منتهى الانتهازية، يشكِّل خطورة على التراث الإفريقي نفسه. ولعلّ هذا يقتضي أن تستنهض حكومات الدول الإفريقية -لا سيَّما وزارات التربية والتعليم ومؤسَّسات التعليم العالي فيها- المناهج التعليمية ذات الصلة بتدريس التراث والموسيقى والفنون الإفريقية. ولست أدري ما إذا كانت هذه الحكومات ما زالت تدعم، وتخطّط لابتعاث دارسي الفنون والموسيقى والتراث إلى أوروبا وأميركا وغيرهما من الدول، التي تتيح لهم آفاقاً ومفاهيم معرفية من سياقات ثقافية أخرى مغايرة، ينهلون منها، وتعينهم على النظر إلى تراثهم الفنّي الموسيقي في تفاعله مع الإرث الثقافي الإبداعي العالمي.

ولئن كانت غالبية حكومات الدول الإفريقية قد تبنّت مناهج التعليم الغربية -بوصفها مناهج كولونيالية في الأساس- فإن على هذه الحكومات ألّا تنسى أنّ المجتمعات الإفريقية المحلِّيّة كانت لها مناهجها ومعارفها الخاصّة في تربية أطفالها، وتعليمهم، فيما قبل الاستعمار، وأنّ عليها إدماج تلك المعارف المحلِّيّة في المناهج الدراسية. ليس هناك ما يمنعنا من النهل من تراث الشعوب الأخرى، وثقافاتها، والاقتباس منها، لكن يجب علينا أن نحقّق ذواتنا وهويّاتنا الثقافية، أوّلاً. فإذا أردت أن أشاهد عرضاً فنّياً موسيقياً سودانياً، مثلاً، يهمُّني كثيراً أن أتأكّد من أنه يعبِّر عن سودانيَّته حقّاً، أي أنه يجسِّد هويّته السودانية.

كيف تنظر إلى التنوّع في الموسيقى الإفريقية، وما يتَّصل بها من فنون؟

- يستحيل، من حيث المبدأ، الحديث عن الفنون والموسيقى الإفريقية في إغفال لتنوّعها، وتراثها الهائل. وليس من قبيل المغالاة القول إن من الخطأ أن نستخدم مصطلح «الموسيقى الإفريقية والفنّ الإفريقي»؛ لأن من الأصح الحديث عن (موسيقات) إفريقية وفنون إفريقية، وهذا هو المصطلح الذي أفضّل استخدامه لأنه لا وجود لمصطلح الموسيقى في أيٍّ من اللُّغات الإفريقية، كما وضّحت آنفاً. وتستند أشكال فنوننا، وتنوُّع موسيقانا إلى هويّاتنا الزنجية الإفريقية، في كلّ بلد من بلدان القارّة. فكما هو الحال عندكم، في السودان، هناك الدارفوريون، والنوبيون، وغيرهم من المجموعات العرقية. وتختلف أشكال الفنّ والتعبير الموسيقي باختلاف اللُّغات؛ وبذلك تختلف وتتعدَّد تأويلاتها، أيضاً؛ ففي بلدي غانا، مثلاً، هناك ما يتراوح بين (42) و (45) مجموعة عرقية، ترتبط لغة كلّ واحدة منها بأشكالها التعبيرية الفنِّيّة؛ رقصاً وموسيقى وغناءً وأزياءً، وغيرها من عناصر العرض الفنّي. وفي تعدُّد الموسيقات والفنون الإفريقية هذه، هناك الكثير من أوجه الشبه، وأوجه الاختلاف فيما بينها، فما هو القاسم المشترك الأعظم بينها جميعاً؟ إنه الوظيفية.

فنحن -الأفارقة مولعون- بالأنشطة الاجتماعية، ويتجلّى ذلك الوَلَع في أشكال تعبيرنا الفنّي. وربَّما يكون أحدهم من أمهر اللاعبين على الطبول والإيقاعات، بيد أن براعته هذه لن تكتمل بمعزل عن مشاركة العازفين واللاعبين على الآلات الأخرى، ومؤازرتهم له؛ ذلك أنّ عروضنا جميعاً ذات طابع جماعي، مثلما هو الحدث جماعيٌّ أيضاً، من هنا يمكن القول إن هذا الجانب الاجتماعي من الحياة هو السَّمْت المشترك، والمنبع الذي تتدفّق منه أنهار ثقافات جميع الشعوب الإفريقية.

وما إن يدلف الدارس للفنون والثقافات الإفريقية إلى تفاصيل إنتاج شكل العرض الفنّي، حتى يجد نفسه أمامَ



طيفٍ هائلٍ من التنوّع العرقي المحدِّد لتلك الأشكال، داخلَ البلدِ الإفريقي الواحد.

لذلك أقول لطالبي: «إنني أعلّمك حركةً ما أو طريقة عزفٍ ما»، فلك أن تأخذها وتجعلها ملكاً لك، وأفعل بها ما تشاء لتحقّق بها تفرّدك أنت، أعني بذلك أن فنّ الرقص الإفريقي، وكذلك العزف الإفريقي، لا يطابقان فنّ عرض الباليه الغربي، الذي يتعيَّن فيه على الراقص أو الراقصة محاكاة حركة الراقصين الآخرين للحفاظ على تجانس حركاتهم وإيقاعاتهم جميعاً.

للمزيد من توضيح هذه الفكرة، أطرح السؤال الآتي: من هو أمهر الراقصين الأفارقة؟ والإجابة: إنه ذلك الذي يستطيع ابتكار الحركات، وتنويعها؛ أعني بهذا أن فنّ الارتجال يظلّ ملمحاً أصيلاً من ملامح فنون العرض والرقص الإفريقية، كما تزخر فنون العزف الإفريقي بالارتجال أيضاً، وخلافاً لفنون العرض الغربية التي لا تعطي شأناً أو قيمة تُذكر للارتجال، هو عنصر في غاية الأهمِّيّة، بالنسبة إلينا في إفريقيا؛ والسبب أنه مصدر مهمّ من مصادر الإبداع والابتكار. ولكي يحظى الراقص أو العازف أو الممثِّل أو الرسَّام الإفريقي بالتقدير، والاعتراف اللذين ينشُدهما، لا بدَّ له أن يكون قادراً على أداء فنّه بشكل إبداعي. تلك عبارة مفتاحية ومحورية في الإشارة إلى قدرة الفنَّان على التعبير عن موهبته الفنِّيّة؛ أي أن يكون متفرّداً. ههنا، يتملَّك الفنَّان «حيّزه» في المجال التعبيري الذي يشعر فيه بقدر أكبر من الأريحية، والثقة بنفسه وقدراته.

فإذا أعطيتك نمطاً إيقاعياً معيّناً لتلعبه: بام بام بام بام بام، مثلاً، وتسنّى لك أن تؤدّيه كما هو، ثم تتجاوزه بابتكار تنويعات إيقاعية خاصّة بك في أثناء عملك عليه؛ ذلك ما يمنحك التفرُّد، ويحقّق لك الحيّز الفنّي الذي تريده لنفسك.

ذكرتَ، في مقطع الفيديو الذي سجَّلته: «خذ حيّزك»، أن العازفين في غانا يعزفون ويلعبون على مختلف الآلات الموسيقية بشكل عفوي، ودون استخدام أيّة نوتات موسيقية. ربّما يؤكدِّ هذا حديثك عن الارتجال.

هذا ما قصدته تماماً؛ لأن مهارة العزف لدينا مغايرة لمعظم تقاليد العزف في الحضارة الغربية، حيث يلتزم العازف بوضع النوتة الموسيقية أمامه، أوّلاً، قبل أن يبدأ العزف، وكذا الحال في الموسيقى اليابانية والهندية، مثلاً، فإن النوتة التي توضع أمام العازف ليست هي الموسيقى نفسها، إنما هي مدخل أوّلي لما يتجاوزها من ميلوديات وأنغام، فحسب، فلا بدَّ للعازف الماهر من أن يعتلي بها محلّقاً في آفاقٍ وسماواتٍ أخرى من الإبداع، تخصّه هو؛ وذلك ما يعطي كلّ عازف تَفرُّدَهُ في العرض الموسيقي الفنّي نفسه.

كيف تنظر إلى الموسيقات الإفريقية في المهجر، سواء هنا في أوساط المجتمعات الأميركية السوداء، وفي بلدان أخرى مثل أميركا اللاتينية؟

- لقد أثّرت الموسيقات الإفريقية تأثيراً كبيراً وملحوظاً في الممارسة الموسيقية، في بلدان أميركا اللاتينية، إلى درجة أن هناك من ينصح الراغبين في الاستماع إلى الأشكال القديمة للموسيقى الإفريقية، ومشاهدتها، بالذهاب إلى هايتي، حيث توجد أنماط موسيقية إفريقية لم تتأثّر، مطلقاً، بأيّ مؤثِّرات موسيقية خارجية. ولكن، لديّ رأي آخر في هذا الاعتقاد؛ ذلك أن تلك الأنماط الموسيقية لا بدَّ أن تكون قد دخلت عليها بعض المؤثّرات الثقافية الخارجية؛ جرّاء اعتناق تلك المجتمعات للديانة المسيحية، ثمَّ تأثُّرها بالأنماط الموسيقية والغنائية للجوقة الكنسية ذات الخصائص الغربية.

ولئـن كان لنـا أن ننسـب للأسـياد البيـض مـن مُـلاَّك المـزارع، فـي تلـك الحقـب مـن تاريـخ تجـارة الـرق عبـر المحيـط الأطلسـي، نـزراً قليـلاً مـن ممارسـات إيجابيـة -استثناءً- فربّما تمثَّل ذلك في سماحهم للرقيق العاملين في مزارعهم بالتعبير الموسيقي الغنائي، وفنون الرقص فـي تلـك المـزارع، وإن كان ذلـك السـماح مشـروطاً، ولا يخلـو مـن توقيـع عقوبـات قاسـية علـى بعـض أشـكال ذلك التعبير. والشاهد أن عناد السود، وإصرارهم على التعبير عـن أنفسـهم، والحفاظ على تقاليدهم الثقافية والفنّيّـة، فضلاً عـن ضمـان توريـث ذلـك الإرث والتقاليـد للأجيـال المتعاقبـة، هـي العوامـل التـي جعلـت تحقيـق هويَّتهـم الثقافيـة الفنّيّـة ممكنـاً، برغم أنف الأسياد البيض المتعجرفيـن.

هكـذا، انداحـت مـن القـارّة الأمّ، إفريقيـا، ذات التقاليـد والأنمـاط الموسـيقية الفنّيّـة إلـى هايتـي وغيرهـا مـن بلدان أميركا اللاتينية، وانتشرت فيها كانتشار النار في الهشيم. وبالنتيجـة، قلَّمـا يمكـن أن يتحـدّث أيّ ممـارس أو باحـث فـي موسـيقى تلـك البلـدان، دون أن يلحـظ الأثـر المباشـر والملمـوس للمؤثّـرات الموسـيقية الإفريقيـة عليهـا؛ فمـن هايتـي إلى كوبا وغيرهما مـن بلدان منطقة البحر الكاريبي، بـل حتـى هنـا فـي أميـركا، لا بـدّ أن تقـع فـي أذنيـك وأمـام عينيـك تلـك المؤثّـرات الإفريقيـة، على مستوى الممارسة والمفاهيـم الموسـيقية نفسـها، علـى حدٍّ سـويّ.

هل ترى أيّة تقاطعات أو مُشتَرَكات بين الشعر الإفريقي والأشكال الموسيقية في تلك البلدان؟

- حتماً، فإذا تحدَّثنا عن موسيقى الراب، مثلاً، فسـنجد كثيـراً مـن تلـك التقاطعـات. بل إن تراكيب الشـعر الإفريقي نفسـه، تـكاد تجدهـا فـي كلّ مقطـع مـن موسـيقى الـراب، وكـذا الحـال فـي الموسيقات الروحانيـة. وسـتجد أن هـذه العناصـر التـي أتحـدَّث عنهـا تكتسـي طابعـاً تعبيريّـاً رمزيّـاً خفيّاً، وغائصاً في أمثالنـا الشـعبية الإفريقية.

أشـير، أيضـاً، إلـى أن لنصوصنـا (شـعرنا الإفريقـي) دلالتيـن؛ إحداهمـا حرفيـة، والأخـرى ثقافيـة. ومـع مـن أن النـاس عـادةً مـا ينظـرون إلـى الدلالـة الحرفيـة الخارجيـة للشـعر، يـدرك الشـعراء الذيـن ألّفوا تلـك القصائد الدلالة الثقافيـة الخفيّـة لنصوصهـم الشـعرية، لأنهـم هـم الأدرى بـ«الشـفرة الثقافيـة» الكامنـة فيهـا، والأكثـر إمسـاكاً بهـا دومـاً.

قـد نلاحـظ هـذا الترميـز أكثـر وضوحـاً فـي «موسـيقى الريغـي - Reggae Music»، حيـث ينشـغل الموسـيقار والمغنّـي «بـوب مارلـي»، دائمـاً، بفـك تلـك الشـيفرات الثقافيـة، وعلى غِرارِه حاول -بوصفك مستمعاً- الإمسـاك بتلك الشيفرة الثقافية متى ما استمعت إلى مُغنٍّ من أصـل إفريقـي، وهـذا شـبيه بأغانـي هدهـدة الأطفـال لـدى الأمَّهـات الإفريقيـات، فحيـن تغنّـي إحداهـن لطفلهـا، تهدهـده لكـي ينـام، فاعلـم أن لا صلـة، البتّـة، لشـيفرة الأغنيـة التـي تترنَّـم بهـا، بالطفـل نفسـه، إنمـا هـي تترنـمَّ لنفسـها، تحكـي عـن جـراح روحهـا وأوجاعها بفعـل الغيرة من الزوجة الثانية أو العشيقة أو أيّة أخرى كانت تشـاركها زوجهـا، وربّمـا تحكـي لنفسـها عـن قسـوة الـزوج، وظلمـه لهـا.

ليـس بالضـرورة، طبعـاً، أن تكـون تلـك هـي الشـيفرة الوحيـدة لأغانـي هدهـدة الأطفـال، لأن الأمّ قـد تحكـي لنفسـها عـن مواضيـع أخـرى، غيـر أن لا صلـة لهـا بالطفل، قطعـاً.

عليـه، يمكـن القـول إن الشـعر الإفريقـي زاخـر بالرمزية التـي نلحـظ تأثيراتهـا هنـا فـي موسـيقى الـراب، والبلـوز، وغيرهمـا مـن الأشـكال الموسـيقية السـائدة فـي ثقافـة السـود الأميركييـن.

بالنظر إلى تقاليدنا الموسيقية الإفريقية، كيف يمكننا الحفاظ على هويّاتنا الثقافية في وجه العولمة؟

- إن علينـا أن نتحـدَّث، هنـا، تحديداً، عن تأثيرات الثقافة الشـعبية السـائدة فـي أميركا وغيرها من الـدول، في أجيال الشـباب، خاصّـةً أن لهـذه الثقافـة آثـاراً ضارّة على الشـباب فـي بلداننـا، برغـم مـا بهـا مـن عناصـر إيجابيـة. يلاحَـظ أن عيـون الشـباب تتطلَّـع، هنـاك، إلـى كلّ جديـد، وكلّ صرعة مـن صرعـات هـذه الثقافـة، ومـا تنتجـه مـن فنـون رقـص وموسـيقى وغنـاء. وتـرى الشـباب فـي بلداننـا يحاولـون تقليـد هـذه الأشـكال فـي إغفـال تـامّ للتـراث الموسـيقي الفنّـي المحلّـي.

إن لهـذا الولـع بأشـكال الرقـص والموسـيقى والغنـاء الغربيـة، آثـاره الضـارّة بالتـراث المحلّـي؛ لأنـه بلـغ حـدّاً يمكـن وصفـه بالاسـتلاب الثقافـي.

ففـي غانـا، مثـلاً، ظهـرت صرعـة موضـة لبـاس نسـائي اسـمها «أنـا واعيـة»، تـكاد الفتيـات اللائي يلبسـنها يمشـين عاريـات تمامـاً، فـي الأماكـن العامّـة. فتأمّـل كيـف صـارت النظـرة إلـى «الوعـي» نفسـه في تمثُّلات الاسـتلاب الثقافي الغربي، ومسـخ التقاليد الثقافية، والاجتماعية الإفريقية!.

إنّ علينـا التحلّـي باليقظـة فـي وجـه هـذه المؤثِّـرات الجارفـة، وينبغـي لصانعـي السياسـات فـي بلداننـا اتّخـاذ مـا يلـزم لمواجهتهـا.

أعلـم أن حمايـة التـراث الثقافـي المحلّـي -بمـا فيـه الموسـيقى والفنـون- ليـس بالأمـر السـهل مـع كلّ هـذا الانتشـار للهواتـف المحمولـة، وغيرهـا مـن الأجهـزة الإلكترونيـة التـي تسـهّل الاتِّصـال بشـبكة الإنترنـت، التـي يُمطِـر محتواهـا عقـول شـبابنا ووجدانهـم بوابـل مـن صـور الثقافـات الشـعبية الغربيـة، وأصواتهـا، ومنتجاتهـا، بمختلـف أشـكالها.

وربّمـا يكـون اسـتخدام تقاليـد الفنـون والموسـيقى الإفريقيـة نفسـها أحد أنجع السبل في صدّ تلك الموجة

العولمية العاتية. يسرُّني كثيراً أن أرى، مؤخّراً، أن الكثير من المدارس في غينيا بدأت تبدي رغبة وحماساً لعروض موسيقى آلات النفخ النحاسية، فهذا أمر جيّد، ولكن الأفضل منه أن يبدأ التعليم الموسيقي المدرسي، في المستقبل، بتدريس الموسيقي التقليدية الإفريقية؛ فإليها يعود الفضل في وجودي هنا، وعملي على رأس إحدى أميز كلّيّات الموسيقى في الجامعات الأميركية.

ما تأويلك لهذه العبارة: «ليس للفيل أن ينتعل حذاء النملة»، في سياق حوارنا هذا؟

- لكي أفكّ شفرة هذا المثل الشعبي، دعني أُعِدْ صياغته كالآتي:

«لن تستطيع أن تحقِّق ذاتك، أو أن تكوِّنَها إن حاولت ارتداء نعل لم يُفصَّل على مقاس قدميك». وبهذه المناسبة، لا بدّ من القول إن كثيراً من أمثالنا الشعبية ذات مغزى تعليمي تربوي، بل إن هذا هو مغزى التعليم نفسه. غير أن من المؤسف أن المدارس الإفريقية لم تعد تشجع التلاميذ والطلاب على تعلّم هذه الأمثال، والتشبُّع بقيم ثقافاتهم المحلّيّة.

والحقّ أنّ أمّهاتنا وآباءنا وأجدادنا يعلمون جيّداً ماهيّة المعرفة، وكنهها، فضلاً عن وعيهم بالأهمّية التعليمية التربوية البالغة للتراث المحلّي، ودوره.

ربّما، يأخذ بصرَك حذاء ما (رقصة أو عزف ما)، فتظنّ أن بوسعك أن تصنع مثله، لكنك لن تستطيع ذلك لأنك شخص آخر، تربّيت وترعرعت بطريقة مختلفة، وكذلك تختلف تجربتك الحياتية عن ذلك الآخر.

فلنكُن -نحن الأفارقة- ذواتنا ولنقدّم للشعوب الأخرى وللعالم ما لدينا، بدلاً من أن نحاول ارتداء (أحذيتهم).

تدأب منظّمة اليونسكو على تشجيع التنوّع، على افتراض الضرر المحتمل، من قِبَل العولمة، بثقافات الشعوب الأصلية؛ فهل ترى أن الحفاظ على تراثنا المحلّي قد يكون مفيداً، ومَصْدرَ غنًى للتنوّع الثقافي العالمي، وللعولمة نفسها؟

- تلك هي القضية؛ فلا معنى للعولمة نفسها إن لم تأخذ في الحسبان تفرُّد ثقافات مختلف الشعوب، وتنوّعها، ومنها الثقافات الإفريقية. وتكتسي هذه المسألة أهمّية خاصّة بالنظر إلى استهزاء بعض المجتمعات الغربية بخاصّية التنوّع هذه.

دعني أوضح هذه المسألة في سياق آخر عمليّ:

في نطاق العمل اليومي هنا، في أميركا، ربّما توجّه لك، أنت الموظف الإفريقي الأسود، إحدى لجان العمل في المؤسَّسة التي تعمل فيها، الدعوة لحضور إحدى اجتماعاتها، فتراهم يتباهون بحضور موظّف أسود حول طاولة الاجتماع، باعتبار أن ذلك دليلاً على احترامهم للتنوُّع في المؤسَّسة... يا للمهزلة!، فالواقع أنهم لا يفعلون ذلك احتراماً صادقاً للتنوُّع، طالما أنهم لا يشركونك في النقاش، ولا في اتِّخاذ القرارات التي تتعلّق بسير العمل في المؤسَّسة؛ إذاً، القصد من ذلك استخدام التنوّع ستاراً لمواصلة ممارساتهم التمييزية ضدّك.

ينطبق هذا على العولمة في بعدها الثقافي، إذ يتعيَّن عليها أن تأخذ عنصر التنوّع الثقافي، وتمثيل ثقافات الشعوب وتراثها المحلّي، باعتباره مكوّناً أصيلاً من مكوّنات ما يُسمَّى «الثقافة الإنسانية العالمية».

وسرعان ما تعلم الشعوب، التي لا تحظى بتمثيلٍ حقيقي في تلك الثقافة، أن ثقافاتها قد استُغِلَّت استغلالاً شكلياً رمزياً لمواصلة ممارسات الهيمنة الثقافية الغربية نفسها على الأمم والشعوب؛ بعبارة أخرى، إن على الأمم أن «تتَّخذ حيّزها» في ذلك الفضاء الثقافي العامّ الذي تشكّله الثقافة الإنسانية، كما يجب إبداء الاحترام، حقّاً، للتفرّد والتنوُّع الثقافيَّيْن؛ فبذلك وحده تصبح الثقافة الإنسانية العالمية ممثِّلةً لثقافات جميع الأمم والشعوب.

هَلا تفضَّلتم بالحديث قليلاً، عن عملكم الأكاديمي في جامعة أوهايو؟

- لعلّ أهمّ جانب في عملي الأكاديمي مع الطلاب أنني لا أملُّ من نصحهم بأنه ليس هناك ما يجعلك موسيقياً أو فنّاناً موهوباً، مهما كانت عبقرية الأستاذ الذي تتلقّى على يده دروسك الموسيقية الفنِّيّة، أو مهما كانت المكانة العلمية للمؤسَّسة الأكاديمية التي تدرس فيها الفنون والموسيقى؛ وهذا ما يجعلني حريصاً، دائماً، على متابعة أداء الطلاب في ما يتجاوز نطاق المقرّر الدراسي، والتفكير في العملية التعليمية خارج نمط التفكير المعتاد؛ بمعنى أن يفوق أداء الطلّاب أداء الواجبات الأكاديمية المطلوبة منهم، فحسب. أشجّعهم، في ذلك، على البحث عن مصادر أخرى خارج المقرَّر الدراسي، والاستفادة منها. إن ذلك، في نظري، ما تعنيه الأكاديميا، وصنعة المعرفة. ويقتضي هذا التحلّي بعقلية نقدية متسائلة، وقادرة على المجادلة، وطرح الحجّة والحجّة النقيض. وكثيراً ما أعمد إلى حفز هذا الحسّ النقدي فيهم؛ بأن أعرض عليهم صفحة بيضاء -على سبيل المثال- فأحرِّضهم على إثبات أنها ليست بيضاء اللون.

أنطلق في ذلك، من الاعتقاد باختلاف عملية التدريس عن التربية؛ فهذه الأخيرة لا تقتصر على تعليم الطلاب كيف يكتبون ويقرؤون ويجلسون لأداء الامتحانات، ويجتازونها بنجاح، فحسب؛ فعلى نقيض ذلك، تتعلّق التربية بذلك القول المأثور: «إذا علّمتني شيئاً سوف أعطيك غذاءً أو سمكة لتقتات بها، لكني إن علّمتك شيئاً، فيعني ذلك أنني سأعلّمك كيف تصطاد السمك بنفسك».



على هذا المنوال، أعزف لطلابي مقطوعة موسيقية ما، ثم أسألهم عن انطباعاتهم عنها، بتعليق مسبق من عندي، أؤكِّد لهم فيه أن جميع انطباعاتهم صحيحة، طالما أنها تمثِّل منظورهم، ورأيهم الشخصي فيها، وأن تلك الانطباعات الشخصية سوف تساعدهم على تذكُّر المقطوعة الموسيقية.

ربّما، يقول لي أحدهم: إنها تذكّرني بصوت الصرصار، ثم تتوالى تعليقاتهم: إنها تذكّرني بصوت القطار، النهر، لعبة الكريكيت، معزوفة بيتهوفن .. وغير ذلك.

وتراني أعلّق على انطباع كلّ واحد منهم بقولي: «حسناً»، بالرغم من علمي بأن المقطوعة ربّما لا تكون لها صلة، البتّة، بأيٍّ من تلك الانطباعات، ولكن مهما تكن انطباعاتهم، فهي تعينهم على تذكُّر تلك المقطوعة، وعدم نسيانها إلى الأبد، تلك هي المعرفة لأن انطباعاتنا الأولى عن الأشياء مهمَّة ومتفرِّدة، خاصّة فيما يتعلَّق بتدريس الموسيقى، وما يتَّصل بها من فنون.

حدِّثنا قليلاً عن تواصلك مع مدارس الموسيقى في غانا.

- إنني على اتِّصال مستمرّ مع مدارس الموسيقى، وكلّيّاتها في غانا. وأعتزم الذهاب، قريباً، في عطلة بحث علمي، إلى جامعة وينيبا في (غانا)، لكي أضع مقرّراً دراسياً لتدريس الألعاب في المدارس الغانيّة. وسوف أقضي فترة ثلاثة أشهر هناك لأعمل على الكثير من ألعاب الأطفال، في مختلف اللُّغات، وسأكون حريصاً على قدرتهم على أدائها بشكل صحيح؛ نظراً لأهمِّية الألعاب في تعليم الأطفال، ولكونها الفصل الدراسي الحقيقي الذي يتعلَّمون فيه. ألا ترى أن الطفل، عندما يستيقظ من النوم صباحاً، يريد أن يلعب ويستمتع بوقته، قبل كلّ شيء؟ ليس صحيحاً أن يبدأ اليوم الدراسي للطفل بحصّة الرياضيات مثلاً.

لهذا السبب، شرعت الكثير من المدارس، في غانا، في إعادة «حصّة اللعب» إلى منهجها التعليمي.

وماذا عن المهرجان الموسيقي السنوي؟

- لقد أطلقنا هذا المهرجان منذ (10) سنوات باعتباره مهرجاناً للرقص والموسيقى، وقبل ذلك كان اهتمامنا ينصبّ على مهرجان عالمي آخر للرقص والموسيقى. وبفضل الاقتراح الذي قدَّمه عميد الكلِّيّة بتوسيع المجالات التي يشملها المهرجان، أصبح شاملاً لكلّ ألوان الفنون وأشكالها، بما في ذلك المعارض الفنِّيّة التشكيلية، والأزياء العالمية، ودور الفنون في الصحّة النفسية والصحّة العقلية، ودورها كذلك في تحقيق التنمية المستدامة.. وغير ذلك، على أن ينظَّم في جامعة (أوهايو).

قبل ذلك، كنّا قد نظّمنا ثلاثة مهرجانات دولية ناجحة في غانا، خلال السنوات: (2015 - 2018)، ويمكن مشاهدة مهرجان عام (2018) على قناة يوتيوب، تحت عنوان «Ago-ro Documentary»، في الرابط: www.Azaguno.com.

أخيراً، هل ترى أن بوسع الموسيقى أن تحقِّق الوحدة الإفريقية المنشودة، وتساعد القارّة على تحقيق أهداف التنمية؟

- لنقُل «الفنون» لا الموسيقى وحدها، ويمكنها أن



تـؤدّي دوراً فعّـالاً فيما إذا انصبَّ اهتمام حكومات بلداننا، وواضعـي السياسـات فيهـا، علـى إحـداث الثـورة الثقافيـة التـي نتـوق إليهـا، وعملـت جاهـدةً لإعـادة جميـع ألـوان الفنـون إلـى مدارسـنا ومؤسَّسـاتنا التعليميـة، فـي مختلـف المراحـل. إن علـى حكوماتنـا أن تدعم الفنـون والمعلّمين، وتتيـحِ الفـرص التـي تمكّـن الأطفـال مـن تعلّـم القيـم، والحِكَم التراثيـة مـن الكبـار. ينبغـي أن تحـرص حكوماتنـا علـى إعـادة الفنّانيـن والشـعراء التقليدييـن الشـعبيين، وأصحـاب الحـرَف التقليديـة الشـعبية وحكّائـي القصـص والأمثـال وشـتّى عناصـر التـراث الشـفوي الشـعبي، إلـى سـاحات المـدارس.

صحيـح أن هـؤلاء لا يحملـون أيّ درجـات علميـة أو شـهادات أكاديميـة، بيـد أنهـم حَمَلَـة المعـارف والحِكَـم الشـعبية، ومسـتودع التـراث الثقافـي.

فلتسـمح مدارسـنا بحيّز يسمح بالأنس والحوار المثمر بيـن أطفالنـا وهـؤلاء الكبـار. لنـدع أطفالنا يطرحـون عليهم السـؤال: أنـت لـم تلتحـق بأيّـة مدرسـة فـي حياتـك، فمـن أيـن لـك كلّ هـذه المعرفة؟

ولكـن، مـن قـال إن المعرفـة لا يمكـن الحصـول عليهـا إلّا بيـن جـدران المدرسـة وقاعـات الـدرس؟ مـن قـال إن هـؤلاء الكبـار لا يفقهـون شـيئاً لأنهـم، فقـط، لـم يدخلـوا المـدارس والجامعـات؟

مهـلاً. إنهـم مسـتودعات الثقافـة والتـراث الشـعبيَّيْن. ولتذكـر حكوماتنـا، ولينتبـه ساسـتنا إلـى أن معظـم هـؤلاء الكبـار، ربّمـا يحصدهـم المـوت قبـل أن ينهـل أطفالنـا مـن حكمتهـم ومعارفهـم.

لقـد شـهدتُ، فـي زياراتي إلى بلدان آسيوية مثل الصين واليابـان وكوريـا، كيـف تحـرص الحكومـات علـى تشـجيع الفنـون وإدمـاج التـراث الشـعبي فـي مناهجهـا ومقرّراتهـا الدراسـية، حتـى أن الفنـون أصبحـت مـن صميـم تلـك المقـرّرات والمناهـج.

فهناك، في تلك الدول، يستحيل على أيّ تلميذ الانتقال مـن المرحلـة الابتدائيـة إلـى المرحلـة المتوسّـطة دون أن يكـون قـد تعلّـم أيّ شـكل مـن أشـكال الفنـون. ومـا أكثـر الذيـن يتخصّصـون فيهـا، فـي مراحـل لاحقـة مـن تعليمهـم المدرسـي، والجامعي!.

علـى نقيـض ذلـك، فـي إفريقيـا، نجـد أن الـكلّ يتطلّـع إلى أن يكون مهندساً أو طبيباً أو معلّماً أو أستاذاً جامعياً، ومـا إلـى ذلـك، دون أدنـى اهتمامـات أو معـارف موسـيقية وفنّيّـة. فالصحيـح أن هذه التخصّصات نفسـها تتطلّب قدراً كبيـراً مـن الإبـداع فـي ممارسـتها العمليـة؛ وهـذا لا يتأتّـى إلّا بالتمتُّـع بقـدر مـا مـن الموهبـة الفنّيّـة.

لقـد آن الأوان لأن يتَّخـذ ساسـتنا وحكومـات بلداننـا القـرارات الصحيحـة فيمـا يتعلَّـق بتخطيـط آفـاق التنميـة المسـتدامة لمسـتقبل قارَّتنـا.

■ **حوار وترجمة: عبد الجبار عبد الله**



عن الأدب الصيني ومتغيرات الرواية والمسرح

يو هوا والرواية الجديدة في الصين

حينما قدِمتُ إلى مهرجان أفينيون، هذا العام، وبعد أن كان المهرجان قد أرسل لي برنامجه لتأمّله، واستشراف زيارتي له، أدركت أن مسرح منطقتنا العربية يحتلّ مكاناً مرموقاً فيه، هذا العام. وكان أوّل ما شاهدت فيه هو مسرحية مدهشة للكاتب والمخرج الفلسطيني بشار مرقص، وعرض مسرحي للمسرحية اللبنانية حنان الحاج علي.



صبري حافظ

فرضت الصين نفسها على المسرح العالمي كقوة اقتصادية ضخمة، تحولّت معها حسب الاستعارة السائدة إلى مصنع العالم. لكن هذا الأمر لم يرافقه انتشار ثقافي مماثل، كما هو الحال في نظيرها الأميركي، وهو الأمر الذي يؤجل كثيراً فرضها لنفسها كقوة عظمى، بسبب غياب البُعد الثّقافي في التأثير. والواقع أن من حسنات ترددي المُستمر على مهرجان أفينيون المسرحي في فرنسا، أنه ينبهني إلى الكثير مما تغيب عنا معرفته في الثّقافة العربية. فقد اهتم المهرجان في الأعوام القليلة الماضية بما يدور في المسرح الصيني المُعاصر، واستقدم نماذج باهرة منه. كان آخرها في مهرجان هذا العام عرض (اليوم السابع) الذي أتي به (مينغ جينغهوي - Meng Jinghui)؛ بعدما استمتعت كثيراً بأول عرض جاء به للمهرجان، وهو (بيت الشاي) عام (2019). وقد عرفت من قراءتي عنه، ومشاهدتي لمسرحيته الأولى التي جاءت لمهرجان عام (2019) أهميته في المسرح الصيني المُعاصر، الذي لا نعرف عنه الكثير في عالمنا العربي، وأظن أن باستطاعة المسرح العربي الاستفادة كثيراً من تقنياته الباهرة.

لأن هذا المخرج المولود عام (1964)، والذي درس الإخراج في أكاديمية الدراما المركزية في الصين، أصبح بسرعة أحد أبرز مخرجي الصين المُعاصرين، ومديراً لمسرح (عش النحل - Beehive Theatre) في بكين. وأهم ما عرفته عنه -من المشاهدة المباشرة لعرضه (بيت الشاي)- هو تمكنه من أدوات ما أسميها بلغة العرض المسرحي، أو لغة المخرج، وسيطرته المدهشة على عناصر الفرجة المختلفة فيه. أما ثاني ما عرفته من قراءتي عنه، فهو أنه من المخرجين الطليعيين الذين يمزجون في عروضهم السياسة بالتهكم والسخرية وبشيء من عناصر مسرح العبث الذي قدم أو بالأحرى اقتبس للصينية أبرز مسرحيات أعلامه الكبار مثل صامويل بيكيت ويوجين أونيسكو، كما أنه قدم أيضاً مسرحيات جان جينيه وداريو فو في بكين.

مينغ جينغهوي

أما حينما يقدم مسرحيات صينية، فإنه وإنْ قدَّم عدداً من أعمال المسرحي الصيني الشهير (تانغ شيانزو - Tang Xianzu) لشهرته وخلافيته؛ إلّا أنه يعتمد كثيراً على مسرحة الروايات الفارقة في تاريخ الأدب الصيني وحاضره. وقد كانت (بيت الشاي) مسرحة لرواية (لاو شي - Lao She) (1899 - 1966) الشهيرة، والتي تذبذبت مكانتها في الأدب الصيني من علامة فارقة في تاريخ الرواية الصينية الحديثة عقب الثورة، حينما صدرت عام (1955) في سمت نمو الثورة وتحققها،



مينغ جينغهوي ▲

إلى أن يصبح كاتبها من أوائل ضحايا الثورة الثّقافيّة، ويضطر إلى الانتحار عام (1966) عقب اندلاعها. أما مؤلِّف الرواية التي أعدها هذه المرّة للمسرح، فإنه لا يقل أهمية عن لاو شي، وإنْ كان أقرب كثيراً للمخرج وحساسيته، لأنه من نفس جيله. إنه (يو هوا - Yu Hua) المولود عام (1960)، والذي يعد من رواد التحديث فيما بعد المرحلة الماوية من تاريخ أدب الصين الحديثة.

وقد بدأت هذه المرحلة -حسب مؤرخي الأدب الصيني الحديث- مع أوائل تسعينيات القرن الماضي، وظهور جيل جديد من الكُتّاب الذين تحرَّروا من سلطة الحزب القديمة على الثّقافة، والكتابة وفق معاييرها. وهي المرحلة التي أنجبت مو يان -الفائز الصيني بجائزة نوبل للآداب عام (2012)- والتي اتسمت بطريقتها المراوغة والسيريالية البارعة في السرد، التي تقوّض الكثير من المسلمات وتزعزعها. بفضح الرشوة والقسوة وغباء السلطة، وكتابة تاريخ المُهمشين ودورهم المعارض في مجتمعهم ضمن سياق المسموح به. فقد وسعت الحركتان الأدبيتان اللتان تبلورتا في الصين مع ازدهارة سنوات الثمانينيات الأولى وشعارها الشهير «بلد واحد ونظامان»: وهما «حركة الأدب الطليعي» وجماعة «العودة للجذور»، أفق المغامرة الأدبية وتجلياتها النصية المختلفة.

فقد استعادت «حركة الأدب الطليعي» روح «الرابع من مايو» في الانفتاح على أحدث أشكال الكتابة الغربية، والاهتمام بالتجريب في اللّغة والأشكال الأدبية، وتأسيس عدد من المجلّات الطليعية ودور النشر الجديدة خارج سيطرة المؤسَّسة الرسمية. وبدأت هذه الحركة في كتابة كوابيس مرحلة الثورة الثّقافيّة، وما جرته على الصين من خراب. مستفيدة بذلك من تقنيات الحداثة الغربية، والإيغال في الفانتازيا والمناجيات الداخلية والتي ينتمي إليها (يو هان Yu Hua)، و(جي فاي -Ge Fei)، و(سو تونج -Su Tong). بصورة جدَّدت اللّغة والأدب معاً، وأظهرت غياب الإيمان بأي نموذج أو مثال قديم.

أما جماعة «العودة للجذور»، وتزعمها (مو يان وهان شاجونج -Han Shagong)، و(زونج شينج -Zhong-Cheng)، وضمَّت عدداً من الكاتبات البارزات مثل (تشين ران - Chen Ran)، و(وي هوي -Wei Hui)، و(وانج آنييه - Wang Anie)، و(هونج ينج - Hong Ying). وقد سعت إلى إدارة حوار خصب بين تقنيات الحداثة الغربية التي روَّجت لها جماعة الأدب الطليعي، والتقاليد الراسخة في الأدب الصيني القديم، بنصوصه السردية الشيقة، واستراتيجياته النصية المُتجذرة في بنية اللّغة والوجدان الشعبي معاً. وهذه هي الجماعة التي خرج منها مو يان، الذي تربّى على حكايات قريته الشعبية وعوالمها الخيالية الخصيبة. وقد أتاح فوزه وتعرُّف القارئ العربي على بعض ما تُرجم للعربية من رواياته معرفة مدى خصوبة هذه الحركة وكتاباتها المُتميزة.

الكاتب الصيني يو هوا

أما يو هوا (1960) وهو أصغر من مو يان بخمس سنوات، ويعتبره البعض ممثلاً نموذجياً لكتابات ما بعد الموجة الجديدة، أي ما بعد «حركة الأدب الطليعي». وقد جعلتني قراءتي له وعنه، وعن جيله من الكتاب -في نوع من تقريب الأمر للقارئ العربي- أعتقد أن بينهم الكثير من التشابه في التوجهات والمُنطلقات مع كثير من كُتَّاب جيل التسعينيات المصري المجايل لهم. خاصة في تجنُّبهم المُخاتل للسياسة، دون الإعراض عنها كلية، وشغف النساء منهم بكتابة الجسد التي تسمَّى هناك بكتابة الجمال، الجسدي منه والحسي، وتتسم بجرأة أكبر -تصل أحياناً حد الشبق والفضائحية- من تلك التي تتصف بها أعمال كاتبات التسعينيات عندنا. وقد تميزت كتابات يو هوا بالتجديد، ووُصفت بعض قصصه الأولى بالسيريالية في تناولها للمعاناة وشظف العيش والحيرة الأخلاقية في عصر ماو ومرحلة الثورة الثّقافيّة. وقد جعلته رواياته الأولى (أن تحيا - To Live) عام (1993)، و(وقائع من حياة تاجر الدم - Chronicle of Blood Murchant) عام 1996 وعدد من المجموعات القصصية يحظي بقدرٍ كبير من اهتمام القُرَّاء والنُقَّاد


الكاتب الصيني يو هوا ▲

على السواء.

«الأخوة»: مرآة لتناقضات الصين المعاصرة

لكنه لم يحقق قدراً من الذيوع والانتشار الواسع إلّا مع روايته (الأخوة)(1) عام(2005). وهي الرواية التي يعتبرها الكثيرون مفتتح عصر روايات «الكتب الأكثر مبيعاً Bestseller» وما صاحبها من تسليع الكتابة والكُتّاب على السواء. فقد باعت هذه الرواية أكثر من مليون نسخة في الصين، في عامها الأول. وصاحب نجاحها ظهور حفلات توقيع الكتب لأول مرّة في الصين، وارتحال الكاتب للترويج لكتابه في مناطق الصين المُختلفة. والصين شبه قارة واسعة، يعقد فيها ندوات عامة وتليفزيونية عنه وقراءات منه، ويظهر في حفلات توقيع وأمامه طوابير من الراغبين في التوقيع على نسختهم من كتابه. بالصورة التي يتحوَّل بها رأسمال يو هوا الثّقافي/ الرمزي السابق، إلى رأسمال مادي في واقع الصين الثّقافي الجديد، خلافاً لنظرية بيير بورديو التي تميز بينهما.

وتغطي هذه الرواية -وهي من جزأين نشر أولهما عام (2005)، والثاني عام (2006)- فترة تاريخية مهمّة في مسيرة الصين الحديثة، تمتد لأكثر من أربعين عاما؛ من ستينيات القرن الماضي والثورة الثّقافيّة -وهي الفترة التي شكلت تجربة الكاتب التكوينية كما يقول لنا حيث عاش فيها طفولته- حتى بدايات الإصلاح الاقتصادي الصيني في أوائل هذا القرن. وهي رواية تتسم بالجرأة وعدم التورع عن استخدام البذاءة واللّغة الجارحة. وتتناول الرواية حياة أخوين غير شقيقين. غرق أبو أولهما في بئر المجاري -التي كانت كلها مفتوحة وقتها، وكانت المراحيض كلها عامة، وخارج البيوت- بسبب التلصص على مؤخرات النساء في المراحيض، فوقع ومات غرقاً في الغائط.

بينما اضُطهد أبو الآخر، والذي رعى الأول، وتزوج من أمه، أثناء سنوات الثورة الثّقافيّة، ثم أُعدم. فنشأ الأخوان في فقر مدقع؛ وتوطدت بينهما أواصر الأخوة، وقربهما اليتم والمُعاناة من بعضهما البعض طوال فترة الصبى والشباب التي اتسمت بالرعب المستمر من الحرس الأحمر والثورة الثّقافيّة. حيث كانا يعيشان حياة من اضهدت الثورة الثّقافيّة عائلاتهم، ويعانيان من الفقر وغياب المسكن في بعض الأحيان، مما اضطر أولهما إلى المبيت في شبابه في بعض الكهوف الباردة المهجورة. وتلاحقت عليهما الكثير من المصائب العائلية المُتتابعة، والتي عزَّزت علاقات الأخوة بينهما.

ثمَّ توزَّعت بهما الطرق والمصائر عندما سيطر اقتصاد السوق، وأصبح الجري وراء المال عصب الحياة في الصين الحديثة. وهو الأمر الذي ينقل الرواية من تصوير المرحلة التي ساد فيها جنون الثورة الثّقافيّة وعنفها؛ إلى تجسيد جنون آخر لا يقل عنه قسوة وتسارعاً في الأحداث، وهو جنون النزعة المادية، وآليات الفساد والثراء السريع، حيث يصبح أكبرهما (بالدي لي - Baldy Li)، وهو الجريء المُخاتل الذي لا يعبأ بالتقاليد ولا تردعه القيم، رجل أعمال ويحقق ثروات طائلة. بينما يبقى الأخ الأصغر، غير الشقيق (سونج جانج - Song Gang)، المستقيم الفاضل المولع بالكتب والقراءة والذي يحبه الجميع، عاملاً في مصنع تملكه الدولة، وينتهي به الأمر إلى البطالة والفقر بعد أن يتعثر المصنع، ويستغني عنه ضمن من استغنى عنهم من العُمَّال. بعدما دمَّر العمل في هذا المصنع القذر رئتيه.

لكن أهمية الرواية تكمن -كالعادة- في تفاصيل المسيرتين، ومدى تعارضهما وتوازيهما طوال الفترتين التاريخيتين المهمّتين. وكذلك في لغتها الخشنة أو الصادمة في كثير من الأحيان -وفق نقَّادها الصينيين الذين يتحدَّثون عن بذاءتها وعدم تردُّدها في استخدام ألفاظ جارحة لم تدخل الأدب الصيني قبلها- وجرأتها على تناول كثير من المحرمات، أو التابوهات القديمة. وتنهض رواية (الأخوة)، التي أصبحت من أكثر الروايات مبيعاً، واعتبرها الكثير ممن قرأت لهم عنها أمثولة رمزية لحاضر الصين المُعاصرة، على تصوير ما جرى لكلّ

من الأخوين في المرحلتين، وكيف أن توزع الطرق بهما لم ينل من علاقة الأخوة بينهما. ولا تفلت الرواية من نقدها الجارح وتعليقاتها الساخرة مرحلة الثورة الثّقافيّة بمآسيها المُتناسلة، وإنْ كان تركيز نقدها الأكبر على عقلية السوق، وما يدور في واقع الصين الراهن.

لأنَّ ثنائية الجانب المُظلم في النفس الإنسانية والواقع الاجتماعي على السواء، والذي يمثله بالدي لي الذي تمضي به الحياة من نجاح إلى نجاح، وتسلط عليه الأضواء باستمرار. يقتضي تركيزاً أكبر من ذلك الذي يناله الجانب المضيء، والمأساوي معاً الذي تعيشه شخصية سونج جانج المتشبثة بالقيم والتقاليد، والتي تعتصم بضمير يقظ يساهم في تعرية مباذل أخيه. ولكن الحياة تمضي به من معاناة إلى أخرى؛ بل تدفعه إلى الظلام وكأنما تغرقه تحت أتربة مشاريع أخيه الكثيرة، والتي تعصف بجغرافيا المكان وتاريخه معاً. لأنّ الرواية تشكّل في مستوى من مستويات المعنى فيها -كما يقول أحد نقَّادها- علامة أساسية على التحوُّل نحو نوع جديد من الكتابة التي تركز على الحاضر، وتكشف عورته بقدر كبير من الجرأة. خاصة في القسم الثاني الذي يتعملق فيه دور الأخ بالدي لي/ رجل الأعمال المشغول بالجري وراء أجمل النساء، واستعراضهن في سيارته الفارهة، وتنظيم مسابقة لأجمل عذراء صينية، وما يصاحبها من رواج تهكمي لأغشية البكارة الصناعية، ولعمليات حقن وتكبير الأثداء، وغيرها من اقتصاديات المسخره الاستهلاكية التي يزداد بها ثراؤه.

ويتوازى هذا مع مشروعه الضخم في إعادة بناء المدينة التي يعيش فيها، ويسيطر على اقتصادها ويشاركه بالطبع رجل الحزب القوي في مشاريعه تلك. ويتابع السرد تفاصيل هدم شوارعها ومعالمها -شارعاً وراء الآخر- وإعادة بنائها من جديد. وما تطيح به عمليات الهدم الطائشة من معالم أثرية أو تاريخية، وأهم من هذا كله من قيم ومعايير. حتى امتلأ مناخ المدينة بتراب الهدم وضجة البناء المُستمرين على مدار الليل والنهار. وتبدد كلّ ما كانت تتسم المدينة الصغيرة به من علاقات إنسانية رخية، وهدوء وجمال. وما أن يغيب الأخ الأصغر بحثاً عن رزق يسد به احتياجات بيته وزوجته الجميلة (لين هونغ - Lin Hong) حتى لا يتورع أخوه عن إقامة علاقة جنسية معها. وما أن يعرف سونج جانج بالأمر عقب عودته، وتعهير أخوه لزوجته في عيون المدينة، حتى ينتحر بإلقاء نفسه تحت عجلات القطار.

ويترك الأخ الأصغر قرب نهاية الرواية خطابين: واحداً لكلّ منهما. يكشف في أحدهما لزوجته عن مدى حبه لها وإخلاصه لها، وإنْ أحزنها الخطاب فإنه لم يغير كثيراً من تصرُّفاتها. أما خطابه لأخيه فإنه يكشف عن أن رابطة الأخوة بينهما لا يمكن التغاضي عنها أو التقليل من أهميتها مهما فعل. فنحن هنا بإزاء واقع بالغ التعقيد، لأن الأمر ينتهي فيه بلين هونغ بعد انتحار زوجها، وتخلي أخيه/ عشيقها عنها، إلى أن تفتح صالوناً للتجميل، سرعان ما يتحوَّل إلى نوع من بيوت الدعارة الجديدة. أما تفاصيل ما يدور في حياة الأخ الأكبر بعد انتحار أخيه، فيمكن اعتباره استعراضاً تهكمياً -وفي بعض الأحيان هزلياً- للنزعة التجارية الجديدة، التي سادت الصين. وزراية واضحة بما جلبه عصر الاستهلاك، وتسلط رأس المال من تناقضات ورذائل. ونوستالجيا خفية لما تدوسه تلك المادية الجديدة في توحشها من قيم وفضائل. والكشف عن أن هذا كله يدور برعاية مباشرة من رجل الحزب القوي. وهو الرجل الذي يجلس مع بالدي لي بالطبع في لجنة تحكيم مسابقة أجمل العذارى، والتي تنتهي بنوم من تريدن الفوز بها مع لجنة التحكيم.

بالصورة التي تحوَّلت بها الرواية إلى أمثولة حيّة للصين الحديثة، وكشفت أبشع مشاكل الرأسمالية الجديدة، وإطاحتها بعلاقات التضامن والوئام القديمة بين الناس. وتدميرها لكلّ ما له قيمة تاريخية في الماضي، وعن نخر الفساد للحزب الحاكم، ولمفاهيم العدل والمُساواة، كما جسدت المرحلة التي جاء شي جينبينغ (1953) لمحاربتها بحزم، وتطهير الحزب منها، بالصورة التي ساهمت في شعبيته، وجعلته قائد الصين القوي(2). فالرواية تقدم -رغم مراعاتها لكلّ ما يشد انتباه القارئ من مقبلات حريفة في بعض الأحيان، تنطوي على قدر من التلصص والشبق والجرأة على المحرمات الأخلاقية منها والجنسية- الكثير من المشاهد الهزلية والمُفارقات البنيوية الموحية والنقد الجارح المُتخفي وراء النزعة التهكمية. بصورة تتردّى معها نزعتها الواقعية في وهاد العواطفية وحتى العبث واللامعقول، وخاصة في تصويرها للمراحل الأولى من تجربة الانفتاح الصينية.

ومع أن الرواية -كما رأي كثير من نقَّادها- مليئة بالبذاءات وتصوير الوظائف الجسدية المُقززة، إلا أن كلّ ما قرأته عنها من دراسات جادة في أكثر من دورية متخصِّصة يشيد بأهميتها الفائقة، لا كرواية كاشفة بجرأة واضحة لما يدور في حاضر الصين الإشكالي فحسب، وإنما كعملٍ أدبي مهمّ حقق نقلة سردية مغايرة في مسار الروايةً الصينية المُعاصرة.

الهوامش:

1 - ظهرت للرواية ترجمة إنجليزية عام 2009: Yu Hua, Brothers, trans. Eileen Chengyin Chow and Carlos Rojas, New York, Pantheon Books, 2009. وقد تُرجمت الرواية إلى 39 لغة مختلفة وحقَّقت ذيوعاً كبيراً. فحصلت في ترجمتها الفرنسية على جائزة Prix Courrier الدولية الفرنسية عام 2008، ولما ظهرت ترجمتها الإنجليزية وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة مان بوكر الآسيوية عام 2009.

2 - لأن قائد الصين اليوم، كان في الواقع من الذين عانوا في صباهم من الثورة الثّقافيّة، بعد معاقبتها لأبيه الذي كان كادراً حزبياً رأت الثورة الثّقافيّة أنه انحرف، فطردته من الحزب. واضطر أبناؤه -ومنهم شي نفسه- للمُعاناة من شظف العيش، والنوم في المغارات المهجورة، والعمل وهو صبي لكسب قوت يومه. بل والحرمان من الانضمام للحزب، لولا مثابرته وتحقيقه لذلك، ونجاحه فيه.

السيّاب مستعاداً

يحظى الشعراء الكبار بمكانة خاصّة في ذاكرة الأمم والشعوب، ويتمتَّعون بمكانة استثنائية في الثّقافة العربية،على امتداد عصورها وتحوُّلات مجتمعاتها، فهم لسان حالها، والمعبِّرين عن أمجادها، وقيمها، ولحظات إشعاعها، التي تُستعاد عند الضرورة، وعند الحاجة إليها.

والشاعر العراقي العربي الكبير بدر شاكر السيّاب (1926 - 1964) رسَّخ مقامه في تيّار الشعر العربي الحديث، من خلال ريادته وتعزيز تقاليده الفنّيّة،واستلهامه لقضايا وطنه ومجتمعه، والتعبير عنها بأرقى الأساليب.

في هذا الملفّ، تحتفي «الدوحة» بالسيّاب من خلال مساهمات استهلَّها الشاعر والروائي السوري عيسى الشيخ حسن، بكلمة عن حضور السيّاب في النسخة (الخامسة والعشرين) من كأس الخليج، التي احتضنتها البصرة في يناير/كانون الثاني الماضي. فكتب رسّام كاريكاتور بارع، وفي بادرة لطيفة، صوّر السيّاب وفي يده كأس الخليج، مستعيناً بعبارته الأثيرة، المستلّة من «غريب على الخليج» مع تغيير طفيف: «الكأس أجمل، في بلادي، من سواها». كانت محطّة الكويت في حياة السيّاب غنيّة بالشعر: «غريب على الخليج - الأسلحة والأطفال- المومس العمياء- أنشودة المطر»؛ فالشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام/ حتى الظلام - هناك أجمل/ فهو يحتضن العراق»، عاد السيّاب إلى البصرة في يوم مطير، ودُفِن في مقبرة الحسن البصري، وعاد الخليج إلى العراق، من خلال الكأس التي ينعقد لواؤها كلّ عامين. شباب يقنّنون العنف، ويجمّلون وجه الحرب بأهداف يصفّق لها المغلوب قبل الغالب.

قاسمت الكرة الشعر، قاسمته مناطق الجمال، والجمهور، واهتمام الإعلام، قبل أن تصبح لغة العالم الأولى، وفي الخليج العربي يتذكّر جمهور اللعبة «شعراء الكرة» الذين عبّروا عن مواهب عظيمة، الذين ساهموا في تجميل حياتنا: فلاح حسن، وهادي أحمد، وفتحي كميل، وجاسم يعقوب، ومنصور مفتاح، وماجد عبدالله، وحمود سلطان، وغيرهم ممّن أثروا حياة الخليج وحياة العرب بالجمال والمتعة.

ويتضمَّن الملفّ مقطعاً من مقدِّمة الشاعر المصري الراحل حسن توفيق لكتاب «قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث»، ترجمة بدر شاكر السيّاب. الذي صدرت طبعته الثانية عام (2012) ضمن سلسلة «كتاب الدوحة». جاء في جانب من المقدِّمة: «كان السيّاب غزير العطاء، فقد فاق عطاؤه الشعري - خلال سنوات حياته - أيّ عطاء آخر، قدَّمه أقرانه من شعراء جيله، بغضّ النظر عن اختلاف مستوياتهم: الفكرية، والفنّيّة؛ نتيجة اختلاف الأطر الثقافية التي يندرجون تحتها، والتي تحدِّد تصوُّر كلّ منهم الخاصّ لطبيعة الشعر ومهمّة الشاعرٍ من ناحية، ونتيجة اختلاف أوضاعهم الطبقيِة التي تؤثر، بالضرورة، في نفسياتهم، وتنعكس -من ثَمَّ- على نتاجهم، من ناحية أخرى.

وخلال حياته، التي لم تزد على ثمانٍ وثلاثين سنة، كتب السيّاب مجموعة هائلة من القصائد، من بينها عدّة قصائد مطوَّلة، كان يطيب له أن يطلق عليها اسم «الملاحم» على الرغم من خطأ هذه التسمية، وعدم ملاءمتها لما كتب الشاعر منها».

كما يتضمَّن الملّف مقالاً للشاعر القطري الكبير مبارك بن سيف آل ثاني، بعنوان: «رحلة الشعر مع بدر شاكر السيّاب»، نُشِر في العدد الخامس من مجلّة «الدوحة»، في مايو عام (1976). استعرض فيه ملامح من حياة السيّاب الاجتماعية، ومصادر ثقافته، وأسلوبه، وشاعريَّته، منطلقاً من قرية الشاعر التي خلّدها في شعره. يقول الشاعر الشيخ مبارك بن سيف آل ثاني: «جيكور»، قرية هادئة كسائر قرى العراق، تقع في الجنوب الغربي على بعد (25) كيلو متراً من مدينة «البصرة»، تحيط بها أشجار النخيل من كلّ ناحية.. وأهلها، البالغ عددهم (500) شخص، يعيشون حياة الريف العراقي.

كان من الممكن أن تظلّ هذه القرية المغمورة نقطة لا تأخذها العين على خريطة العراق، لولا أن هناك طفلاً قد وُلِد فيها، وقُدِّر له أن يكون شاعر العراق، وشاعر الجيل الذي كان على يديه مهمّة خلق الانعطاف التاريخي لمسيرة العراق العربي».



السيّاب والبصرة وكأس الخليج

مقارَبة في الفنّ والرياضة

كان السيّاب حاضراً ذلك المساء أيضاً، جموعٌ تملأ المدرّجات جاءت لترى بأمّ العين عودة العراق إلى عائلته الصغيرة «الخليج»، من بوابة كرة القدم، رفقة ألعاب وبرامج استعراضات مبهرة، فنانون ولاعبون وساسة، شهدوا تلك اللحظة، ورعوها.

يختار الخليجيون المربعانية، ليجتمعوا في «كأس الخليج». الرياضة باتت تعني أشياءً كثيرة، غير سعي شباب صغار في مستطيلٍ صغير، وحين تُوفي السياب لم تكن كأس الخليج العربي قد وُلدت بعد، بعد وفاته بسنتين نضجت الفكرة، بقيت سنتان أخريان، ثمّ بدأت المُسابقة. كانت البصرة المحطّة الأخيرة، يشاركها الأشقاء عودة ملاعب العراق إلى الساحة الدولية. وغير بعيد ثمّة شاعرٍ وحيد غريب، أقام على الخليج واستنطقه في نوباتٍ مدّه وجزره عن «اللؤلؤ والمحار». قبل سبعين عاماً كان السياب يصرخ يا خليج يا خليج، منتظراً في الصدى شيئاً من الأمل.

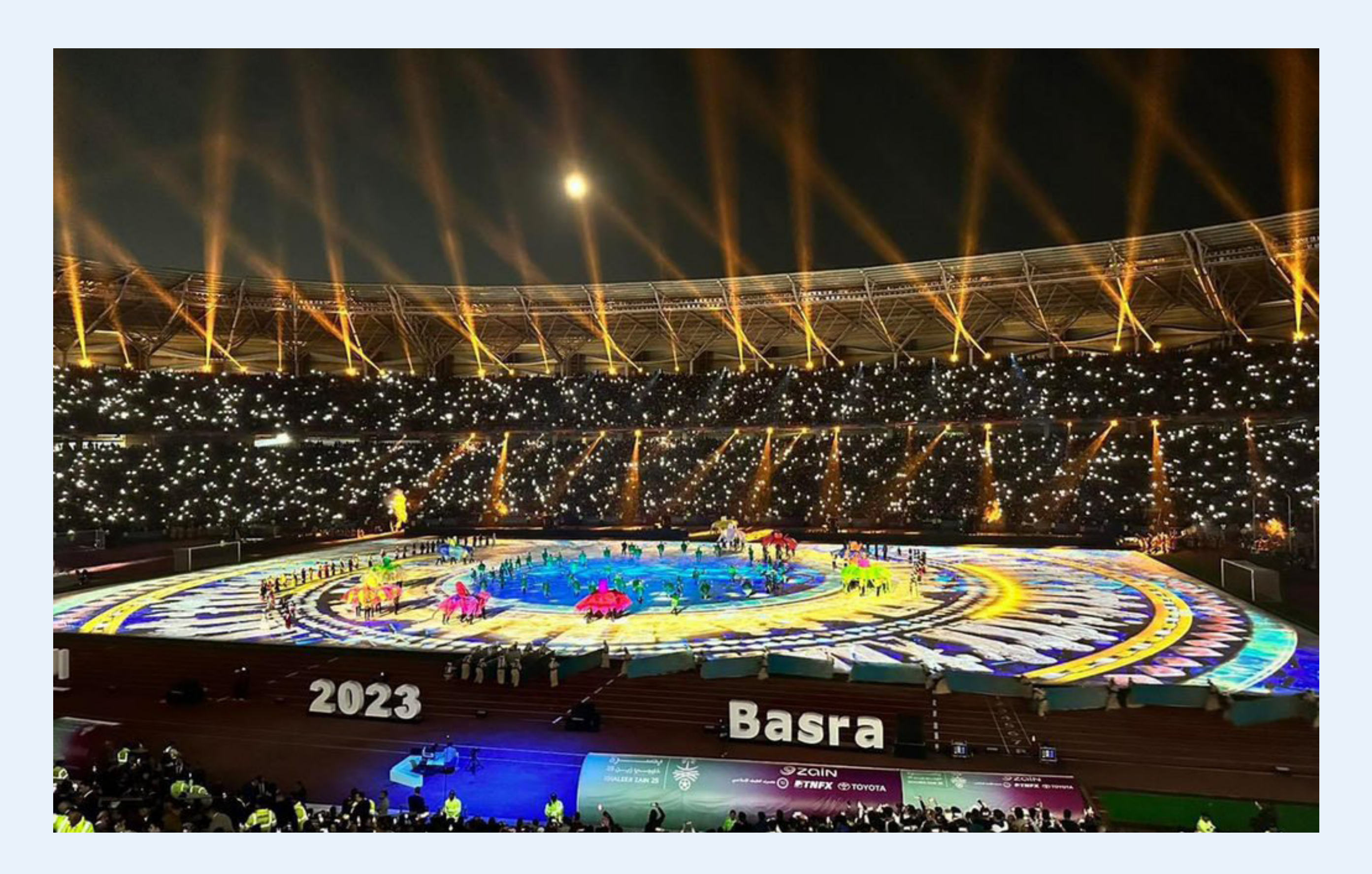
**

رسّام كاريكاتور بارع، وفي بادرة لطيفة، صوَّر السياب وفي يده كأس الخليج، مستعيناً بعبارته الأثيرة، المُستلّة من «غريب على الخليج» مع تغيير طفيف: «الكأس أجمل في بلادي من سواها». كانت محطة الكويت في حياة السياب غنيّة بالشعر: «غريب على الخليج - الأسلحة والأطفال - المومس العمياء - وأنشودة المطر»؛ فالشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام/ حتى الظلام - هناك أجمل/ فهو يحتضن العراق»، عاد السياب إلى البصرة في يوم مطير، ودُفن في مقبرة الحسن البصري، وعاد الخليجَ إلى العراق، من خلال الكأس التي ينعقد لواؤها كلّ عامين. شباب يقنّنون العنف، ويجمّلون وجه الحرب، بأهداف يصفِّق لها المغلوب قبل الغَالِب.

**

قاسمت الكرة الشعر، قاسمته مناطق الجمال، والجمهور، واهتمام الإعلام، قبل أن تصبح لغة العالم الأولى، وفي الخليج العربي يتذكّر جمهور اللعبة «شعراء الكرة» الذين عبّروا عن مواهب عظيمة، شعراء ساهموا في تجميل حياتنا: فلاح حسن، وهادي أحمد، وفتحي كميل، وجاسم يعقوب، ومنصور مفتاح، وماجد عبدالله، وحمود سلطان، وغيرهم ممّن أثرى حياة الخليج والعرب بالجمال والمتعة.

سبعينيات القرن الماضي هيمنت شخصية البرازيل على كرة القدم، فأضفت على اللعبة صفة جديدة غير التنافس والقوة، فقد أضافت إليها نكهة الجمال، وقرّبتها إلى شرائح جديدة من المتفرّجين، في الوقت ذاته كان السيّاب قد ودّع الحياة (1964/12/25) تاركاً جمهوره العريض منجزاً شعريّاً عبقريّاً، يستعيده القارئ، مثلما تعاد مباريات البرازيل عام 1982. نعم، مات السياب في الكويت، ومشى خلف جنازته أربعة فقط من أصدقائه، يقولون كان المطر خامسهم. شتاء 1996 كنت أقرأ في جريدة دمشقية، نصّاً قصيراً يستعيد تلك الحادثة المُؤلمة، نصّاً كان السبب في مدّ المعرفة، ثمّ الصداقة بيني وبين الشاعر السوري كمال جمال بك:



قيل لي أنت صغير
ومضوا أربعة خلف جنازة
إذ سألت الناس ما هذا أجابوا
إنه العبد الفقير
أخذ اليوم إجازة

عاش الشاعر وحيداً، ومات وحيداً غريباً، ولكنّ كرة القدم لا تعيش من دون الناس. في البصرة ملأ أبناء السياب المدرّجات، وهتفوا لشعراء صغار، يمتلكون فصاحة الهجوم، ونجاعة التصويب إلى معانٍ تثير فرح الجماهير، محدّدة في شباك يمكن أن تغطيّ مساحة غرفة صغيرة (2.44م*7.40م).

وكانت «أنشودة المطر» حاضرة أيضاً. كان مطراً سخيّاً ومضيافاً. مربعانية هذا العامِ مختلفة، ومبشرة، وكريمة «كانت السماء تكبّ سطولاً» على رأي غسّان كنفاني. ركض لاعبو العراق والسعودية تحت المطر، تعثروا وانزلقت أقدامهم، وهم يجرون خلف الكرة، وامتلأ الملعب ماءً، تقاسم السعوديون والعراقيون مشهديةً مستعارة من الملاعب الأوروبية، دفعوا كرتهم نحو المرميين عبثاً. يقول أهلنا حين يستبدّ المطر «صارت ماء وسماء» نعم، لقد ذابت أرض الملعب وانغمرت تماماً. ركض السعوديون والعراقيون حتى الرمق الأخير، ليستعيدوا مطر السياب الذي هذى به قبل عقود.

ولكنّهم أعادوا الأذهان إلى سعوديّ آخر أعاد مطر السياب عام 1992م، على بوابة وداع الألفية الثانية.

كان الفنّان محمد عبده قد أعاد قراءة «أنشودة المطر» وأنشدها، بعد مغامرة مثيرة للجدل، في تلحين نصّ من الشعر الحديث، نص متعدِّد القراءات. كان مطراً مختلفاً، ذا حزن، وشجا وشجن وطرب، في حوارية صاعدة بين «الكمنجات» و«القانون» وبين مقام الكرد في المُقدِّمة، والنهاوند في المقطع الثاني. العراقيون تهيبوا الاقتراب من أنشودة السياب الخالدة، أو قصيدة الحداثة العربية الأولى مقابل معلّقات الجاهليين، ونونية جرير (بان الخليط)، ورائية أبي فراس (أراك عصيّ الدمع). ولكنّ الفنّان محمد عبده تحدّى نفسه، وقدَّم «أنشودة المطر» النصّ الذي وُلد في الكويت، ثمَّ انتشر على كلِّ لسان.

عام 1954 كان السيّاب المُغترب منذ سنتين قد أرسل القصيدة إلى مجلة الآداب البيروتية، فنُشرت في عدد يونيو/حزيران، وبعنوان فرعي معاضد: «من أيّام الضياع في الكويت، على الخليج العربي». وربّما لم يستغرق البريد غير أيام من الكويت إلى بيروت، ليعرف المشهد الشعري العربي مولد واحدة من أجمل وأعظم قصائد الشعر العربي المُعاصِر.

انتشرت القصيدة على نطاق واسع، وانتقلت من قرّاء الآداب، إلى جماهير الأدب، وطَلبة المدارس، ووجد فيها سدنة الفكر المعبّر الأدبي الأهمّ عن الحداثة الشعرية. وبعد وفاة السيّاب كانت القصيدة قد نشرت عشرات المرّات من دون عنوانها الفرعي الذي قيّدها بمُناسبة ومكان، منتقلين بها إلى مناخ عام وفضاء يرى في



المطر والنخيل وأقواس السحاب علامات يهتدي بها قرّاء الأمل إلى عالم الغد. وظلّت «مطر مطر» تستهوي طلبة المدارس، وباحثي الأدب. وطبعت آلاف الصفحات وقد تصدَّرتها العبارة الواضحة المبهمة الغائمة المشرقة:

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر»

حفظت العبارة تلك، وحفظت كثيراً من مقاطعها، ثمَّ حفظتها جميعاً، ورسمت ألف غابة حبلى بعذوق التمر، غابات تشرق من عيني فتاة عراقية، «تناوش» العابر رغيفاً من وراء تنّور، أو تميس كظبية «بين الرصافة والجسر»، أو «عراقية تتقن الموت والحب» تكتب على «سبّورة عرضُها العمر».

**

«تثاءب المساء»، وهطل مطر كثير، هطل لسنواتٍ فوق أرض السواد، وانفتحت نوافذ على فجرٍ أهلّ على شرفتين «راح ينأى عنهما القمر». هطل مطرٌ كثير بعد وفاة السياب، وتغيّر المناخ السياسي في العراق، والوطن العربيّ، واشتبكت منافذ الحلم بلؤلؤٍ ومحار وردى، وأمطرت الحروب شهداء ومعوّقين ولاجئين، وبعد سنين صرخ فاضل العزاوي: «حقولنا أفسدها المطر»!!

**

يبحث كثير عن «شعرية كرة القدم» الكرة بوصفها حرباً، أو بديلاً للحرب، تخفي فتنتها، ومفاجآتها، وفتيانها، وأيامها المشهودة، وخططها الحربية المتطوّرة، وقادة جيوشها الثعالب، وجماهيرها المُنتظرة، وبوصفها فنّاً مدوَّنا على دفتر أخضر. كرة القدم نصّ مغلق على عناصره، بعلاقات ناظمة، يستمدّ جمالياته من بلاغة الموهوبين الشباب، تنساب بعذوبة و«براءة»، ونجاعة، حين تتكامل أدوار الكتيبة الصغيرة في عرض مسرحي لمدة ساعة ونصف الساعة، كتب باحثون في «الأناسة» وفي «الثقافة»، وظلّت كرة القدم نصّاً مراوغاً. وما زلت أحب كرة القدم، وأحبّ «أنشودة المطر»، المطر بحبّاته الخضراء والحمراء، يسافر مثل سندباد إلى جهات الأرض، ثمَّ يعود إلى العراق.

كان السندباد مدلّلاً أكثر من غيمة الرشيد، يحتفي بالسفر والمُغامرات الصغيرة، وركض السياب وراء السندباد في بغداد والبصرة والخليج، وركض وراءه حتّى مجّت رئتاه الدم، ولم يدركه. ولكنهما كانا معاً بالأمس، في احتفائية كرة قدم، كان السندباد أيقونتها، وكلمات السياب شعرها، والبصرة منزلها الأوّل.

«الكأس أجمل في بلادي».

■ **عيسى الشيخ حسن**

السيّاب شاعراً، وكاتباً، ومترجماً

كان بدر شاكر السيّاب في الرابعة والعشرين من عمره، عندما أصدر ديوانه الثاني «أساطير في مدينة النجف العراقية» سنة (1950)، وتتصدَّر هذا الديوان مقدِّمة نثرية موجزة، يهمّني أن أتوقَّف، هنا، عند عدّة سطور منها، يقول فيها السيّاب: «فقدت أمّي وما زلت طفلاً صغيراً، فنشأت محروماً من عطف المرأة وحنانها، وكانت حياتي (وما تزال) كلّها، بحثاً عمَّن تسدّ هذا الفراغ، وكان عمري انتظاراً للمرأة المنشودة، وكان حلمي أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة، وكنت أشعر أني لن أعيش طويلاً».

أتوقَّف عند هذه السطور، لأنها بمنزلة نبوءة صادقة وحزينة، ما لبثت أن تحقَّقت بعد أربع عشرة سنة، حيث رحل هذا الشاعر الرائد العظيم عن عالمنا وهو في الثامنة والثلاثين من عمره، يوم (24) ديسمبر/كانون الأوَّل، سنة (1964).

لكن السيّاب، الذي شعر -بحدس الشاعر- أنه لن يعيش طويلاً، ترك لعشّاق الشعر العربي، بعد رحيله، ثروة هائلة من العطاء الشعري، إلى جانب كتاباته النثرية، وممّا قام بترجمته إلى لغتنا العربية الجميلة من أعمال نثرية أو شعرية، اختارها بنفسه أو اختيرت له ليضطلع بترجمتها. ولتكن لنا -أوَّلاً- إطلالة على عطائه الشعري.

كان السيّاب غزير العطاء، فقد فاق عطاؤه الشعري -خلال سنوات حياته- أيّ عطاء آخر قدّمه أقرانه من شعراء جيله، بغَضّ النظر عن اختلاف مستوياتهم الفكرية، والفنّيّة نتيجة اختلاف الأطر الثقافية التي يندرجون تحتها، والتي تحدّد تصوُّر كلّ منهم الخاصّ لطبيعة الشعر، ومهمّة الشاعر، من ناحية، ونتيجة اختلاف أوضاعهم الطبقية التي تؤثِّر -بالضرورة- في نفسيّاتهم، وتنعكس -من ثَمّ- على نتاجهم، من ناحية أخرى.

وخلال حياته، التي لم تزد على ثمانٍ وثلاثين سنة، كتب السيّاب مجموعة هائلة من القصائد، من بينها عدّة قصائد مطوّلة، كان يطيب له أن يطلق عليها اسم «الملاحم»، على الرغم من خطأ هذه التسمية، وعدم انطباقه ملاءمته لما كتب الشاعر منها.

هذه المجموعة من القصائد موزَّعة على دواوينه التي أصدرها خلال حياته، وتلك التي صدرت بعد رحيله من عالمنا، وبعضها لم تضمّه دواوين، فكان أن جمعها عدد من الباحثين في ملاحق خاصّة، ضمن دراساتهم عن الشاعر، ومن هؤلاء: عيسى بلاطة، ومحمود العبطة، إلى جانب ما قمت به من جهد يتمثَّل في إعادة طبع ديوان «أزهار ذابلة»، وما يشتمل عليه من قصائد مجهولة.

أصدر الشاعر خلال حياته الدواوين والقصائد الآتية:

1 - «أزهار ذابلة»: ديوان صدر سنة (1947)، وطُبع في القاهرة بمطبعة الكرنك، وتصدَّرته مقدِّمة للكاتب العراقي رفائيل بطي، الذي كان مقيماً في مصر وقتها. ويشتمل الديوان على خمس وعشرين قصيدة، من بينها قصيدة «هل كان حبّاً؟» التي تُعَدّ أولى محاولات الشاعر في مجال كتابة الشعر الحرّ.

2 - «أساطير»: ديوان صدر سنة (1950)، عن منشورات دار البيان، وطبع بمطبعة الغري الحديثة في النجف، بالعراق. تتصدّره مقدِّمة كتبها الشاعر، يشير فيها إلى حركة الشعر، ويبرز بعض القضايا والملابسات التي أحاطت بقصائد ديوانه، منها علاقة الحبّ التي نشأت بينه وبين الشاعرة العراقية لميعة عبّاس عمارة، وهو يبرز تلك العلاقة بأسلوب خفيّ، كأنما يريد أن يبوح، ولا يبوح. ويتضمَّن الديوان ستّاً وعشرين قصيدة، منها عشر قصائد نُظِمت وفق شكل الشعر الحرّ، بينما تتراوح بقيّة القصائد بين الشكل المتوارث، ونهج الموشَّحات.

3 - «حفّار القبور»: قصيدة مطوّلة، سمّاها الشاعر «ملحمة شعرية»، كتبها سنة (1950)، وصدرت سنة (1952)، عن منشورات أسرة الفنّ المعاصر، وطبعت بمطبعة الزهراء، في بغداد.

4 - «فجر السلام» : قصيدة مطوّلة، نشر الطبعة الأولى



منها عطا الشيخلي، ثم نشرت في مجموعة شعرية بعنوان «هديل الحمام»، ونشرت، بعد ذلك، نقلاً عن المجموعة، في كرّاس مستقلّ، بعد وفاة الشاعر بعشر سنوات، وقد كتبها الشاعر سنة (1950).

5 - «الأسلحة والأطفال»: قصيدة مطوّلة، كتبها الشاعر سنة (1953)، وصدرت سنة (1954) عن مطبعة الرابطة، في بغداد.

6 - «المومس العمياء»: قصيدة مطوّلة، كتبها الشاعر سنة (1953)، وصدرت -مثل سابقتها- سنة (1954)، عن منشورات دار الطليعة (العراقية)، وطبعت في مطبعة المعرفة، في بغداد.

7 - أنشودة المطر»: ديوان صدر سنة (1960)، وطُبِع في بيروت، عن دار مجلّة «شعر». وهذا الديوان أضخم دواوين الشاعر، وأعظمها أثراً في إثراء حركة الشعر الحرّ، وقد قسّمه إلى أقسام: أوَّلها «غريب على الخليج»، ويشتمل على تسع قصائد. والثاني: «قافلة الضياع» ويشتمل على خمس قصائد، والثالث: «جيكور والمدينة» ويشتمل على ثماني قصائد، بينما يشتمل القسم الرابع على ستّ قصائد، وقد سمّاه الشاعر «أنشودة المطر»، كما يتضمَّن الديوان قصيدة «بور سعيد»، فضلاً عن اشتماله على ثلاث قصائد من الأربع قصائد المطوّلة السابقة، وهي: المومس العمياء، وحفّار

القبور، والأسلحة والأطفال.

8 - «المعبد الغريق»: صدر سنة (1962)، وطبع في بيروت عن دار العلم للملايين. ويشتمل، ضمن ما يشتمل، على أوائل القصائد التي نظمها الشاعر عن مرضه، ويتضمَّن خمساً وعشرين قصيدة.

9 - «منزل الأقنان»: ديوان صدر سنة (1963)، وطُبع في بيروت عن «دار العلم للملايين»، متضمّناً ثماني عشرة قصيدة، تتراوح بين الأمل في الشفاء، واليأس من تحقُّقه، وقد جعل الشاعر نفسه في قصائد عديدة منه «أيّوب هذا العصر والأوان» بحسب تعبير صلاح عبد الصبور.

10 - «شناشيل ابنة الجلبي»: ديوان صدر في ديسمبر، سنة (1964)، قبل رحيل الشاعر العظيم عن عالمنا بأيّام قلائل. طُبع في بيروت عن دار الطليعة، ويشتمل على خمس وعشرين قصيدة.

كما صدرت للشاعر بعد وفاته الدواوين الآتية:

1 - «إقبال»: جَمَع قصائده ناجي علوش، وطُبع في بيروت عن دار الطليعة سنة (1965)، ويضمّ مقدِّمة بقلم جامع هذه القصائد. والديوان قسمان:يشتمل الأوَّل على القصائد الأخيرة للشاعر، والتي لم يضعها في الشناشيل، أو كتبها بعد إعداده للطبع، والقسم الثاني يشتمل على القصائد المبكّرة، التي لم يشأ الشاعر أن يضمّها إلى قصائد ديوانَيْه المبكّرين؛ ربَّما لإحساسه، وقتها، بأنها تمثِّل باكورة إنتاجه. وهذا القسم يتضمَّن ستّ عشرة قصيدة، بينما يشتمل القسم الأوَّل على إحدى عشرة قصيدة.

2 - «إقبال وشناشيل ابنة الجلبي»: صدر عن دار الطليعة ببيروت، سنة (1965)، متضمّناً قصائد القسم الأوّل من ديوان «إقبال»، بينما أسقطت منه جميع قصائد القسم الثاني من «إقبال»، كما يتضمَّن الديوان قصائد «شناشيل ابنة الجلبي» مجتمعةً، إلى جانب قصيدة واحدة لم تكن قد ضُمَّت إلى ديوان «إقبال»، هي قصيدة «ليلى»، آخر القصائد التي يشتمل عليها «إقبال وشناشيل ابنة الجلبي».

3 - «قيثارة الريح»: صدر سنة (1971) عن وزارة الإعلام (العراقية)، وطُبع بمطابع الجمهورية ببغداد، أشرف على تحقيقه زكي الجابر، وعبد الجبّار داود البصري، وسامي مهدي، وخالد علي مصطفى. ويتضمَّن الديوان اثنتي عشرة قصيدة من القصائد المبكِّرة للشاعر، كما يتضمَّن ما عثر عليه من أجزاء قصيدته المطوّلة «بين الروح والجسد»، فضلاً عن قصيدته المطوّلة «اللعنات».

4 - «أعاصير»: صدر سنة1973 عن وزارة الإعلام (العراقية)، وطُبِع بمطبعة، الأديب في بغداد. جمع قصائده عبد الجبّار العاشور، ويتضمَّن عشر قصائد كتبها الشاعر سنة (1946)، وكلّها قصائد سياسية أو اجتماعية منظومة في أثناء انضواء صاحبها تحت لواء الحزب الشيوعي العراقي.

5 - «الهدايا»: صدر سنة (1974) عن دار العودة، بالاشتراك مع دار الكتاب العربي في بيروت، ويقول الناشران عن «الهدايا» أنه «قصائد متفرّقة تعود إلى مراحل مختلفة من حياة الشاعر، وقد جمعناها من مصادر مختلفة». وهو يتضمَّن عشر قصائد، لم يكتف الناشران بجمعها من المصادر المختلفة -كما أشارا- بل نقلا الهوامش والتعليقات، أيضاً، التي كتبت تحت كلّ قصيدة نقلاً واضحاً وصريحاً، دون إشارة ولو واحدة إلى المصدر الذي استقيا منه تلك الهوامش والتعليقات.

6 - «البواكير» - صدر سنة (1974)، عن دار العودة، بالاشتراك مع دار الكتاب العربي في بيروت، وشأنه شأن سابقه، وهو يشتمل على ثلاثين قصيدة، نصفها -بالضبط- يمثِّل قصائد القسم الثاني من ديوان «إقبال»، والتي أسقطت -كما ذكرت- من ديوان«إقبال وشناشيل ابنة الجلبي»، وتبقى خمس عشرة قصيدة، بعد ذلك؛ إحدى عشر قصيدة منها لم تُجمَع من قبل، أمّا الأربع قصائد الباقية فهي منقولة عن ملحق عيسى بلاطة في دراسته للشاعر.

ويبقى أن أقول إنه قد صدرت مجموعة شعرية تشتمل على قصائد مختارةللسيّاب، وهي «أزهار وأساطير» التي لم يؤرَّخ صدورها، وإن كنت أعتقد اعتقاداً أقرب إلى اليقين أنها صدرت سنة (1963)، وهذه المجموعة تتضمَّن ستّ قصائد من ديوان «أزهار ذابلة»، بعد أن قام الشاعر بتنقيحها، وتعديل نصوصها تعديلاً كبيراً، كما تتضمَّن كذلك ثلاثاً وعشرين قصيدة من ديوان «أساطير»، وقد صدرت المجموعة عن منشورات مكتبة دار الحياة التي قامت، في سنة (1969)، بإعادة طبع ديوان «أنشودة المطر».

ومن المهمّ، هنا، أن أقول إن علينا -إذا أردنا أن نتابع مراحل تطوُّر الشاعر- ألّا نتقيَّد بتواريخ صدور دواوينه، وخاصّة تلك التي صدرت بعد وفاته، بل نتتبَّع تواريخ كتابة قصائده، ما أمكن هذا، فإن لم يتيسَّر (وهذا ينطبق، بالتحديد، على قصائد ديوان «أنشودة المطر»)، فليكن تتبّعنا لهذه القصائد وفقاً لتواريخ نشرها في الجرائد والمجلّات العربية التي نشرتها في حينها، وبالأخصّ مجلّة «الآداب»، ومجلّة «شعر». ومن أجل هذا قمت بإصدار كتاب «أزهار ذابلة» وقصائد مجهولة، الذي جعلته ضمن ما يتضمَّن ترتيباً تاريخياً لجميع قصائد الشاعر، وفقاً لتواريخ كتابتها (في سائر شعره)، ووفقاً لتواريخ نشرها، في شعر «أنشودة المطر».

■ **بقلم : حسن توفيق**

• المقطع الأول من تقديم ودراسة الشاعر، والأديب والصحافي الراحل حسن توفيق (أغسطس/آب، 1943 - 30 يونيو/حزيران، 2014) لكتاب «قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث»، ترجمة: بدر شاكر السيّاب، وصدر في طبعته الثانية: فبراير/شباط (2012)، ضمن سلسلة «كتاب الدوحة» بعد صدور طبعته الأولى في بغداد، أواخر سنة (1955).

مبارك بن سيف آل ثاني

رحلة الشعر مع بدر شاكر السيّاب

«جيكور»، قرية هادئة كسائر قرى العراق، تقع في الجنوب الغربي على بعد (25) كيلو متراً من مدينة «البصرة»، تحيط بها أشجار النخيل من كلّ ناحية.. وأهلها، البالغ عددهم (500) شخص، يعيشون حياة الريف العراقي.

كان من الممكن أن تظلّ هذه القرية المغمورة نقطة لا تأخذها العين على خريطة العراق، لولا أن هناك طفلاً قد وُلِد فيها، وقُدِّر له أن يكون شاعر العراق، وشاعر الجيل الذي كان على يديه مهمّة خلق الانعطاف التاريخي لمسيرة العراق العربي.

في هذه القرية، ولد شاعرنا بدر شاكر السياب عام (1926م).

أصل اسم هذه القرية من العبارة الفارسية «جدي كور»؛ أي «الجدول الأعمى»، ويعمل معظم سكّان هذه القرية، كسائر قرى العراق، في زراعة النخيل.

وآل السيّاب، الذين ينتسب إليهم شاعرنا، مسلمون سنِّيّون، وكلمة «سَياب» بتخفيف الياء وفتح السين أو «سُيّاب» بتشديدها وضمّ السين، أو فتحها اسمان يطلقان على البلح الآخضر. غير أن هناك قصّة تروى في العائلة، تزعم أن أحد أجداده دُعِي بهذا الاسم لأنه فقد جميع أقاربه و(سِيْبَ) وحيداً، وقد علق به هذا اللقب كما علق بأبنائه وأحفاده من بعده. لقد كان بدر أكبر اخواته، وكانت طفولته سعيدة نوعاً ما؛ فقد سعد بملازمة رفاقه، وعطف أبويه. وكان يمضي طفولته متأمّلاً أشجار النخيل الباسقة، ومياه التُرَع المترقرقة، مشاركاً أترابه في أغانيهم تحت مطر الشتاء، وفي اثناء لعبهم في أمسيّات الصيف.

كان طفلاً ريفيّاً، وكان أبوه -كعادة الفلاحين- لم يشعره بالحاجة إلى العمل، أو يلحّ عليه في ذلك، وهو في مثل هذه السنّ. وكان «بدر» يعجب بقصص السندباد، وسيرة أبي زيد الهلالي، وغيرها من القصص الشعبية ذات الاثر في شعره، فيما بعد، حيث كانت جدّته وجدّه يقصّان عليه هذه الأساطير والحكايات التي يرتاح لها الطفل في مثل سنّه. لكن هذه السعادة لم تدم، فقد توفيت والدته وهو لم يتعدَّ السادسة من عمره، ولم يكن في قرية «جيكور» مدرسة في ذلك الحين، فكان عليه أن يذهب، يوميّاً، سيراً على قدميه، إلى قرية باب سليمان، الواقعة إلى الغرب من «جيكور»، بعد ذلك انتقل إلى المدرسة المحمودية بأبي الخصيب ليتمّ فيها دراسته الابتدائية، إذ اقتصرت الأولى على أربعة فصول، بينما في الثانية ستة فصول ابتدائية. وفي هذه الفترة المبكِّرة، بدأ «بدر» يكتب الشعر بالفصحى، وفي صيف (1938)، أنهى دراسته الابتدائية، حيث التحق بمدرسة البصرة الثانوية. وخلال هذه الفترة، كان يكتب الشعر، وكان يتناول المواضيع البسيطة مثل وصف الطبيعة التي تحيط به. والتي تزخر بها الحياة الريفية. وعندما بلغ الخامسة عشرة من عمرة، تفتَّح قلبه على حبّ صبيّة جميلة هي ابنة عمّه، ولكن حالت التقاليد أن يبثّها لواعج نفسه، فتزوَّجت فتاته من آخر. كتب أوَّل قصائده المخطوطة سنة (1941)، بعنوان «على الشاطئ»، وكانت تعبيراً عن لوعته، وأحلامه التي تحطَّمت، ثم أخذ يكتب الشعر بانتظام.

وفي خريف (1943)، أنهى «بدر» دراسته الثانوية «القسم العلمي»، ثم التحق بكلِّية المعلِّمين في بغداد.



بدر شاكر السيّاب ▲

الحنين إلى القرية

كان قلب بدر، في هذه المرحلة، يفيض بالحنين لقريته «جيكور»، التي ودَّعها مرغماً لينال مزيداً من العلم في عاصمة الرشيد، ولا شكّ في أنه قد فوجئ بحياة المدينة، بصخبها وازدحامها، ولا شكَّ، أيضاً، في أنه افتقد تلك الأصالة والبساطة التي تتميَّز بها قريته «جيكور». لقد ظلَّت هذه القرية، بذكرياتها العزيزة عليه، محفورةً في قلبه، تكشف عن ذلك قصائده الكثيرة التي كان يردِّد فيها اسم «جيكور» كرمز للأمّ الحنون التي يحنّ إلى ربوعها كلَّما ضاقت به الحياة، فكتب في هذه الفترة قصيدتَيْه: «أغنية السلوان»، و«تحيّة الغربة»، وكان فيهما يحاول أن يعزِّي نفسه على فراق قريته «جيكور»، وأن يؤكِّد لذاته أن الفراق ما هو غير سمة من سمات الحياة التي مادامت سعادتها لأحد.

وفي إبريل، من عام(1943)، كتب قصيدة «ذكريات الريف» وكان يتذكَّر فيها تلك «الراعية» التي تدعى «هالة»، والتي كان يلتقي بها على مشارف قريته، وفي تلك القصيدة يقول:

تذكّرت سرب الراعيات على الربا
وبين المراعي في الرياض الزواهر
ورنّات أجراس القطيع كأنها
تنهُّد أقدام على ثغر شاعر
أقود قطيعي خلفهنّ محاذراً
وأنظر عن بعد فيحسر ناظري
وما كنت لو لم أتبع الحبّ راعياً
ولا انصرفَتْ نحو المروج خواطري

رومانسية غير مترفة

ثم في فبراير (1944م)، كتب قصيدة «أغنية الراعي»، والواقع أن معظم قصائده، حتى ذلك الوقت، كانت رومانسية الطابع، لكنها لم تكن رومانسية مترفة كما هي عند الشعراء أمثال «علي محمود طه»، و«إيليا أبوماضي»، وغيرهما من شعراء ذلك الجيل، بل كانت



مبارك بن سيف آل ثاني ▲

رومانسية مأزومة، ولندعُها (رومانسية الأشقياء). فبدر، في هذه الفترة، كان يحمل ذكرياته الحبيبة عن قريته «جيكور»، وأحلامه التي كان يرى فيها بصيصاً من النور، وإلى جانب ذلك يحمل حزن فقده لوالدته بموتها، وفقد أبيه الذي استولت عليه امرأة أخرى، وحتى جدَّته التي كان يرى في أحضانها الحنان الذي كان يعوِّضه عن ما فقده، لم تسلم هي الأخرى من براثن القدر، إذ لحقت بأمِّه عام (1926م).

وفي بغداد، تعرَّف إلى حلقه تضمّ بعض الشبّان الذين كانوا يتداولون الأدب والسياسة، حيث وجد بدر مجالاً يعرض فيه إنتاجه الشعري، ويتقبَّل، ببشاشة وسعادة، إعجاب زملائه به. وفي هذه الفترة، نشر صاحب جريدة «الاتِّحاد»، الذي تعرَّف به بدر، أولى قصائده.

كان من أصدقائه في هذه الفترة «بلند الحيدري»، و«سليمان العيسى»، وغيرهما من الشعراء وذوي الميول الأدبية. وكان بدر شاكر السيّاب حتى ذلك التاريخ يكتب الشعر العمودي بقوالبه التقليدية. وكثيراً ما كان يشاهد وهو يقرأ لأبي تمام، والبحتري، والمتنبي الذين كان يصفهم بالعمالقة الثلاثة. ولكن، لم تدم هذه الفترة طويلاً، إذ بدأ يقرأ بعض قصائد «بودلير» المترجمة من ديوانه «أزهار الشرّ»، كما قرأ للشاعر اللبناني إلياس أبوشبكة «أفاعي الفردوس» ثم قرأ لامارتين، ودي موسيه، وكان يقرأ لهؤلاء بعد أن يترجم له صديقه سليمان العيسى أشعارهم من الفرنسية.

الشعر الحرّ

لقد كان لقراءته لهؤلاء الشعراء، تأثير كبير في تطوير أسلوبه الشعري، واختيار المواضيع، كما كان معجباً، بصفة خاصّة، بالشاعر «بودلير»، ورغم ذلك لم يقطع صلته بالشعراء العرب المبدعين، وكان فكره يتَّجه إلى شعراء الغرب، فانكبَّ على قراءة الشعر الإنجليزي، بوجه خاصّ، والشعر العالمي المترجم إلى اللغتَيْن: الإنجليزية، والعربية، بوجه عامّ. في هذه المرحلة، بدأ شعر بدر شاكر السياب يتحرَّر من قيود الشعر الكلاسيكي القديم، فراح يكتب الشعر الحرّ الذي يعتمد على وحدة الموضوع، دون اعتبار لميزات العَروض أو تواتر القافية؛ من هنا ابتدأ السياب يعرف مبدأ الالتزام، وأهمِّيَّته بالنسبة إلى الشعر الحديث.

والمتتبِّع لشعر بدر شاكر السيّاب يرى أنه لم يتَّخذ من الالتزام بديلاً للعقيدة، بل جعل الشعر يدور حول الموقف الفكري والمعتَقد، دون أن يتقيد بهما كلّ التقيد أو يسير في ركابهما، أو يكون الالتزام بديلاً عنهما. لقد فهم بدر الالتزام فهماً دقيقاً؛ فمادام الشاعر يعيش في مجتمعه، ويتفاعل معه، فهو -بالضرورة- عندما يكتب شعراً إنما يعبّر عن المجتمع بكلّ ما يختلج في نفسه من أمان، والشعر في هذا المقام، يكون صورة صادقة تعكس كلّ ما يريد المجتمع أن يقوله من خلال الشاعر.

ثمّة فترة من حياة بدر السيّاب، كان الشعر فيها عنده يتناول، في معظمه، القضايا القومية، والقضايا الإنسانية، لكن العاطفة عنده جيّاشة، فلم يكن من

الممكن حصرها في إطار من الأطر الإنسانية دون سواها.

وقبل أن تأتي على قصيدة تكون صورة صادقة عن الالتزام، عند بدر، يجب أن نقف قليلاً عند قصيدة «هل كان حبّاً؟»، وهي أوَّل قصيدة كتبها من الشعر الحرّ ضمن مجموعته «أزهار ذابلة»، التي صدرت في منتصف شهر ديسمبر/كانون الأول عام (1974)، ثم أصدر المجموعة نفسها بعد تشذيبها وإلغاء بعض القصائد منها، تحت عنوان «أزهار وأساطير»، طبعت عام (1960) في بيروت، وكتب تحت قصيدة «هل كان حبّاً؟» التاريخ الآتي: 1946/11/29.

والواقع أن هناك جدلاً بالنسبة إلى أوَّل قصيدة كُتبت بطريقة الشعر الحرّ، فالسيِّدة نازك الملائكة تروي أن قصيدتها المسمّاة «الكوليرا» والتي نشرتها في 1947/10/27، هي أوَّل هذه المحاولات، فكان لها السبق في ذلك، إذ إن ديوان بدر «أزهار ذابلة» صدر بعدها بشهر، تقريباً، لكن التاريخ الذي وضعه لهذه القصيدة، في ديوانه الأخير، يثبت عكس ما تدَّعيه السيدة نازك، ولكن هذا لا ينفي دور السيِّدة نازك الملائكة في تعريف القارئ العربي بهذا النوع الحديث من الشعر، بالإضافة إلى أن لها السبق في نشر قصيدتها، كما أسلفنا. والحقيقة أن هناك شاعرَيْن آخرَيْن قد كتبا الشعر الحرّ، هما «لويس عوض»، و«علي أحمد باكثير»، وهما قد سبقا الملائكة والسيّاب، لكنهما لم يستمرّا في ذلك، ومن ثَمَّ لم يكن لمحاولتهما أيّ أثر في الشعر، ورغم هذا الجدل لا يمكن أن ينكَر أن بدراً كان رائداً من روّاد التجديد.

هل كان حبّاً؟

والآن، لنتناول قصيدة «هل كان حبّاً؟»؛ لنرى الفرق بينهما وبين الشعر التقليدي: إنها تتكوَّن من أربعة مقاطع من بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) في الأصل، وحكم العروض في هذا البحر هو الالتزام بثلاث تفعيلات، إذا كان البحر تامّاً، وباثنتَيْن إذا كان مجزوءاً. أمّا بدر، فقد أتى بالأشطر متفاوتة في عدد «التفعيلات»، فبعض الأبيات من تفعيلتَيْن، وبعضها من ثلاث، والبعض من أربع دون اتِّساق فيما بينها. أمّا بالنسبة إلى القافية فهي تتشابه في بعض الأبيات، وتختلف في بعضها؛ أي ليس هناك التزام بالقافية، يأتي بها الشاعر عندما يشعر بأن الإيقاع الموسيقي للقصيدة يستوجب وجودها. قسم الشاعر القصيدة إلى أربعة مقاطع، في المقطع الأوَّل نجد الأشطر الثلاثة الأولى تنتهي بالقافية نفسها، ثم يليها شطران، القافيةُ فيهما مختلفة، ثم يتبع ذلك بشطرَيْن آخرَيْن، تتشابه فيهما القافية بقافية الأشطر الثلاثة الأولى. أمّا بالنسبة إلى المقطع الثاني فقد كانت الأشطر الثلاثة الأولى بقافية موحَّدة، ثم يتلوها شطران قافيتهما متشابهة، ثم يختتم المقطع بشطرَيْن يشبهان في قافيتهما قافية الأشطر الثلاثة الأولى، أمّا المقطع الثالث، فنجد فيه قافية الأشطر الثلاثة الأولى متشابهة، ثم الاشطر الأربعة التي تليها مختلفة عمّا قبلها، لكنها متشابهة فيما بينها، أمّا المقطع الرابع فنجد فيه أن الشطرَيْن متشابهان في قافيتهما، ثم يليهما شطران متشابهان في قافيتهما أيضاً، ثم ثلاثة أشطر أخرى بقافية موحَّدة.

والآن.. نلقي نظرة على أجزاء من القصيدة.. يقول بدر في صدر هذه القصيدة:

«هل تسمِّين الذي ألقى هياماً،
أم جنوناً بأماني، أم غراما؟
ما يكون الحبّ؟ نوحاً وابتساماً،
أم خفوق الأضلع الحَرّى، إذا مان التلاقي
بين عينينا، فأطرفت، فراراً باشتياقي
عن سماء ليس تسقيني، إذا ما
جئتها مستسقياً، إلا أواما؟»

أما القصيدة التي تتمثَّل الالتزام، فتمثِّلها قصيدة «أنشودة المطر»، ويقول فيها:

أكاد أسمع العراق يذخر بالرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الوادِ من أثر...
إلى أخر القصيدة.

موقف الرافض

والمتتبّع لحياة بدر شاكر السيّاب يجد أن هذا الشاعر قد وقف موقف الرافض للأحزاب والأيديولوجيات اليسارية، ونجد ذلك واضحاً في سلسلة المقالات التي كتبها في مجلّة «الحرِّيّة» في شهر أغسطس/آب، من العام (1959)، بالرغم من أنه كان واحداً من الأعضاء البارزين في أحد هذه الأحزاب إبّان دراسته في دار المعلِّمين، وكان قد كتب في تلك الفترة قصائد كثيرة يمجِّد فيها تلك الأيديولوجيات معتمداً على الرمز والأسطورة، ومنها «فجر السلام» و«حفّار القبور»، و«المومس العمياء» و«أنشودة المطر»، ولكن ذلك لم يدم طويلاً، إذ رأى مدى التعارض بين اتّجاهات هذه الأيديولوجيات والمثالية التي ينشدها، هذا بالإضافة إلى موقفها من القومية العربية.

هذا وغيره، جعل السيّاب يرفض هذه الاتّجاهات ومبادئها، ونجد موقفه هذا متمثّلاً في قصائد رمزية كثيرة مثل «مدينة السندباد» و«سربوس في بابل». يقول في قصيدة «مدينة السندباد»:

جوعان في القبر بلا غذاء
عريان في الثلج بلا رداء

صرخت في الشتاء:
أَفِضْ يا مطر
مضاجع العظام والثلوج والهباء،
مضاجع الحجر،
وأنبتِ البذور، ولْتفتحِ الزهر،
واحرق البيادر العقيم بالبروق
وفجِّرِ العروق،
وأثقِل الشجر.

الاضطهاد والمرض

والواقع أن حياة بدر شاكر السيّاب كانت حلقات من المآسي والاضطهاد والمرض، وقد داهمه هذا الأخير في الشهور الأولى من عام (1961م)، وكانت بدايته شعوراً بخدر في الأطراف السفلى من الجسم، يمنعه من أن يحرّك رجليه إلّا بصعوبة، وكان تشخيص المرض، في البداية، هو فقر الدم، وفي الأشهر التالية كانت فكرة الموت تراوده، ويشعر أنه يذبل شيئاً فشيئاً. فأعراض المرض تنبئه ببداية صراع مرير لن يتركه حتى يلفظ أنفاسه الأخيرة. كان المرض الخبيث يتسلَّل إليه ببطء، وينشب مخالبه في جسده الهزيل، فأخذ يتردَّد على عيادة الأطبّاء للعلاج ولكن ذلك لم يعد مجدياً، آنذاك، فلابد من علاج سريري تحت إشرافٍ طبّي تامّ. وقد توافق، آنذاك وجوده في بيروت، فأُدخِل، في (18) أبريل/نيسان (1962)، مستشفى الجامعة الأميركية هناك، وكانت نتيجة الفحص مرض في الجهاز العصبي،

مبارك بن سيف آل ثاني

رحلة الشعر

مع

بدر شاكر السياب

«جيكور» قرية هادئة كسائر قرى العراق، تقع في الجنوب الغربي على بعد ٢٥ كيلو مترا من مدينة «البصرة»، تحيط بها أشجار النخيل من كل ناحية .. واهلها - البالغ عددهم ٥٠٠ شخص - يعيشون حياة الريف العراقي.

كان من الممكن أن تظل هذه القرية المغمورة نقطة لاتأخذها العين على خريطة العراق، لولا أن هناك طفل قد ولد فيها، وقدر له أن يكون شاعر العراق، وشاعر الجيل الذى كان على يديه مهمة خلق الانعطاف التاريخي لمسيرة العراق العربي.

ففي هذه القرية ولد شاعرنا بدر شاكر السياب عام ١٩٢٦ م.

ولقد أخذ اسم هذه القرية من العبارة الفارسية «جدى كور» أى «الجدول الاعمى». ويعمل معظم سكان هذه القرية كسائر قرى العراق فى فلاحة النخيل.

وال سياب الذين ينتسب اليهم شاعرنا مسلمون سنيون، وكلمة «سياب» بتخفيف الياء وفتح السين او «سياب» بتشديدها وضم السين، أو فتحها اسم يطلق على البلح الاخضر. غير أن هناك قصة تروى في العائلة تزعم أن أحد أجداده دعى بهذا الاسم لانه فقد جميع أقاربه وسيب وحيدا، وقد علق به هذا اللقب كما علق بأبنائه وأحفاده من بعده. لقد كان بدر أكبر اخواته. وكانت طفولته سعيدة نوعا ما. فقد سعد بملازمة رفاقه وعطف أبويه. وكان يمضى طفولته متاملا أشجار النخيل الباسقة، ومياه الترع المترقرقة، ومشاركا أترابه في أغانيهم تحت مطر الشتاء .. وأثناء لعبهم في امسيات الصيف.

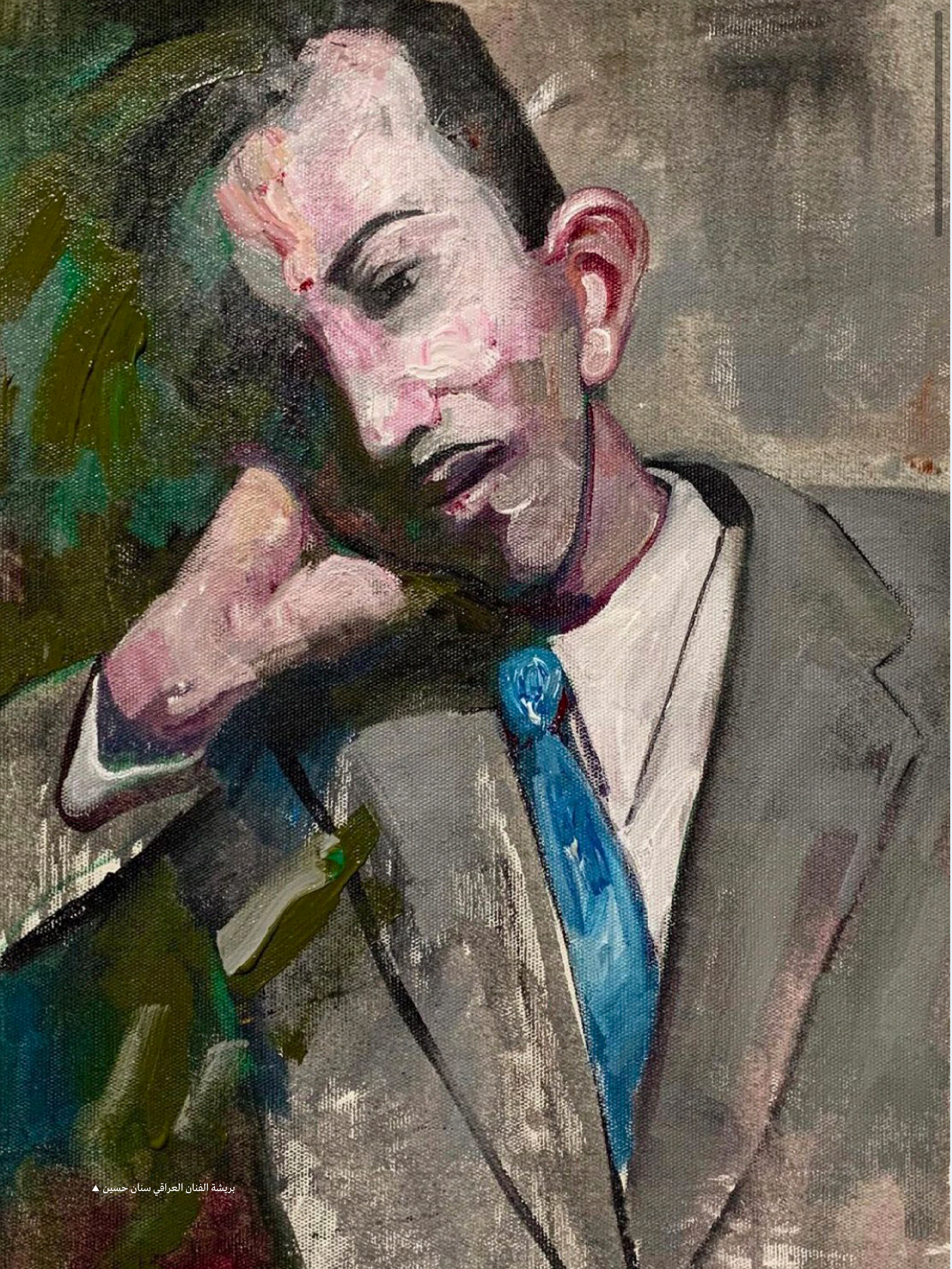
كان طفلا ريفيا وكان أبوه كعادة الفلاحين لم يشعره بالحاجة الى العمل، أو يلح عليه في ذلك وهو في مثل الى العمل، أو يلح عليه فى ذلك وهو فى مثل هذه السن. وكان «بدر» يعجب بقصص السندباد وأبى زيد الهلالي وغيرها من القصص الشعبية ذات الاثر فى شعره فيما بعد، حيث كانت جدته وجده يقصان عليه هذه الاساطير والحكايات التى يرتاح لها الطفل فى مثل سنه، ولكن هذه السعادة لم تدم فقد توفيت والدته وهو لم يتعد السادسة من عمره، لم يكن فى قرية جيكور مدرسة فى ذلك الحين وكان عليه أن يذهب يوميا سيرا على قدميه الى قرية باب سليمان الواقعة الى الغرب من «جيكور» ثم انتقل الى المدرسة المحمودية بأبي الخصيب ليتم فيها دراسته الابتدائية حيث ان الاولى اقتصرت على أربعة فصول بينما الثانية بها ستة فصول ابتدائية. وفي هذه الفترة المبكرة بدأ «بدر» يكتب الشعر بالفصحى، وفى صيف ١٩٣٨ أنهى دراسته الابتدائية، حيث التحق بمدرسة البصرة الثانوية. وخلال هذه الفترة كان يكتب الشعر وكان يتناول المواضيع البسيطة من وصف الطبيعة التى تحيط به، والتى تزخر بها الحياة الريفية. وعندما بلغ الخامسة عشرة من عمره تفتح قلبه على حب

وأعراض تصلُّب جانبي ضموري، فظلَّ في المستشفى لمدّة، ثم خرج منها. ثم أخذ يتردَّد على عيادة طبيب ألماني يقيم في بيروت، يدعى «زويتش»، إلى أن سنحت له فرصة السفر إلى لندن. إذ أُرسِل من قِبَل المنظَّمة العالمية لحرِّيّة الثقافة، وهي التي كانت تتكفَّل بنفقات دراسته وهو طالب في الجامعة. وكان بدر يأمل في الحصول على العلاج الطبّي، وعلى الدراسة، في الوقت نفسه (دراسة الأدب المقارن). وصل إلى لندن في (16) ديسمبر/كانون الأوَّل (1962)، ثم بدأ رحلة عذاب أخرى، فكان الفحص ثم العلاج، ولكن دون جدوى. كان اليأس يعصف به فيتمنّى الموت؛ لعلَّه يريحه من هذه الآلام التي لا تطاق، ويعاوده الأمل، أحياناً، فيعتقد أنه سوف يعود لسابق عهده، فنراه يصبّر نفسه، ويذكِّرها بأن الله لا يمكن أن يتخلّى عنه، ويقنعها بأن الرزايا إنما هي من عطايا الله، وكلّ ما يعطيه لعباده هو نعمة يُحمَد عليها:

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبدَّ الألم،
لك الحمد إن الرزايا عطاء
وإن المصيبات بعض الكرم.
ألم تعطني أنت هذا الظلام،
وأعطيتني أنت هذا السحر؟
فهل تشكر الأرضُ قطرَ المطر؟
أتغضب إن لم يجدها الغمام؟
شهور طوال وهذه الجراح
تخرِّقُ جنبيَ مثل المُدى.

لكن جميع المحاولات لعلاجه باءت بالفشل. كانت أمنيته هي أن يرى عائلته قبل أن يداهمه الموت فجأةً، فهذه الظلمة التي أطبقت على روحه لم تحرمه من نور الأمل. وفي (15) مارس/آذار (1963)، يرجع مرّةً ثانية إلى العراق، حاملاً مرضه الذي هَدَّ جسده، وحوّله إلى عاجز وهو في ريعان الشباب. وفي (6) يوليو/تموز، غادر العراق إلى الكويت يطلب من أدبائها المساعدة لعلاجه هناك، وأُدخِل المستشفى الأميري، ولكن هيهات فلا يمكن للعلاج، مهما كان، أن يؤدّي إلى نتيجة؛ إذ كانت صحّة بدر قد وصلت إلى حالة من التدهور الذي لا يرجى منه فائدة. واستمرَّ العلاج، واستمرَّ معه المرض رافعاً راية الموت. وكان بدر، في هذه الفترة، قد عجز تماماً عن القيام بأيّ عمل بنفسه، فكلّ شيء يتمّ عنه طريق الممرِّضات، وكانت تفاجئه إغماءات ونوبات من الهذيان.. حتى كان ظهر يوم الخميس الموافق (24) ديسمبر/كانون الأوَّل (1964)، حين نام في غيبوبة لم يفِق منها، وانتقلت روحه إلى ربِّها. وهكذا، انتهى شاعر عظيم عاش لأجل الكلمة وعند مات لم يكن بقربه غير قلم وأوراق تحمل آخر قصائده.

* نشر المقال في عدد مايو (1976)



بريشة الفنان العراقي سنان حسين ▲

من شعر السيّاب

غريب على الخليج

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل
وعلى القلوع تظلّ تطوى أو تنشّر للرحيل
زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوّابو بحار
من كلّ حافٍ نصف عاري.

وعلى الرمال على الخليج،
جلس الغريب يسرّح البصر المحيّر في الخليج
ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج
أعلى من العبّاب يهدر رغوه، و من الضجيج.

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى : عراق
كالمدّ يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي: عراق
والموج يُعْوِل بي: عراق.. عراق.. ليس سوى عراق.

البحر أوسع ما يكون، و أنت أبعد ما يكون
والبحر دونك، يا عراق.
بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق.

وكنت دورة أسطوانة
هي دورة الأفلاك في عمري تكوّر لي زمانه
في لحظتين من الأمان، وإن تكن فقدت مكانه

هي وجه أمي في الظلام
وصوتها يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب
فاكتظّ بالأشباح تخطف كلّ طفل لا يؤوب
من الدروب.

وهي المفليّة العجوز، وما توشوش عن حزام
وكيف شقّ القبر عنه أمام عفراء الجميلة
فاحتازها إلّا جديلة
زهراء أنت، أتذكرين

تنّورنا الوهّاج تزحمه أكفّ المصطلين
وحديث عمّتي الخفيض عن الملوك الغابرين،
ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء

يد تطاع بما تشاء لأنها أيدي الرجال
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال
أفتذكرين؟ أتذكرين؟
سعداء كنّا قانعين.

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء،
حشد من الحيوات و الأزمان كنّا عنفوانَهْ
كنّا مدارَيْه اللذين ينام بينهما كيانَهْ.
أفليس ذاك سوى هباء
حلم، ودورة أسطوانَةْ؟

إن كان هذا كلّ ما يبقى، فأين هو العزاء؟

أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه!
يا أنتما مصباح روحي أنتما، وأتى المساء
والليل أطبق، فلتشعّا في دجاه فلا أتيهْ.

لو جئت في البلد الغريب إلى ما كمل اللقاء.
الملتقى بك والعراق على يديّ هو اللقاء.
شوق يخضّ دمي إليه كأن كلّ دمي اشتهاء
جوع إليه كجوع كلّ دم الغريق إلى الهواء.

شوق الجنين إذا اشرأبّ من الظلام إلى الولادة
إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون!
أيخون إنسان بلادَهْ؟
إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟

الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام..
حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.
واحسرتاه، متى أنام
فأحسّ أن على الوسادة،

من ليلك الصيفي، طلًّا فيه عطرك يا عراق!؟
بين القرى المتهيّبات خطاي، والمدن الغريبَةْ
غنّيت تربتك الحبيبَةْ
وحملتها، فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبَهْ

فسمعت وقع خطى الجياع تسير، تدمى من عثار
فتذرّ في عينيّ منك، ومن مناسمها غبار
ما زلت أضرب، مترب، القدمين أشعثَ، في الدروب
تحت الشموس الأجنبيّهْ

متخافق الأطمار أبسط بالسؤال يداً نديّهْ
صفراء من ذلٍّ وحمى: ذلّ شحَّاذ غريب
بين العيون الأجنبيّهْ
بين احتقار وانتهار وازورار أو خطيّهْ

والموت أهون من خطيّةْ
من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية
قطرات ماء معدنيّةْ

فلتنطفي يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا نقود

يا ريح، يا إبراً تخيط لي الشراع. متى أعود
إلى العراق؟ متى أعود؟
يا لمعة الأمواج رنَّحهن مجداف يرود
بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة، يا نقود!

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها من سفار
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض بلا بحار.
ما زلت أحسب، يا نقود، أعدكنّ وأستزيد.
ما زلت أنقص، يا نقود، بكنّ من مدد اغترابي.

ما زلت أوقد بالتماعتكنّ نافذتي وبابي
في الضفّة الأخرى؟ هناك؟ فحدّثيني، يا نقود،
متى أعود؟ متى أعود؟
أتراه يأزق، قبل موتي، ذلك اليوم السعيد؟

سأفيق في ذاك الصباح، وفي السماء من السحاب
كسر، وفي النسمات برد مشبع بعطور آب..
وأزيح بالثؤباء بقيا من نعاسي كالحجاب
من الحرير يشفّ عمّا لا يبين، وما يبين.

عمّا نسيت، وكدت لا أنسى، وشكّ في يقين.
ويضيء لي، وأنا أمدّ يدي لألبس من ثيابي،
ما كنت أبحث عنه في عتمات نفسي من جواب.
لم يملأ الفرح الخفيّ شعاب نفسي كالضباب.

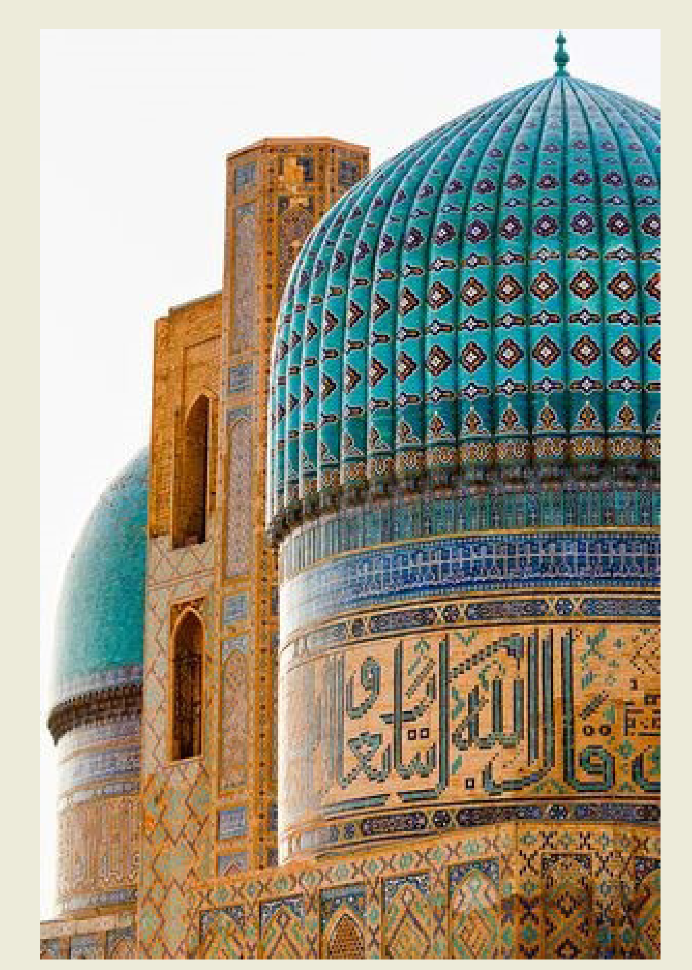
اليوم.. واندفق السرور عليّ يفجأني أعود!
واحسرتاه، فلن أعود إلى العراق!
وهل يعود
مَنْ كان تعوزه النقود؟ وكيف تُدَّخر النقود؟

وأنت تأكل إذ تجوع، وأنت تنفق ما تجود
به الكرام على الطعام.
لِتبكيَنّ على العراق،
فما لديك سوى الدموع،
وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللقلوع.

ماهية الفنّ الإسلامي

تواصل بصري لحضارة قامت على مفهوم التعارف

في ضوء التحدّيات التي تواجه المُجتمع العالمي اليوم، تحوَّلت مسألة الاهتمام بأهمية وعواقب التخطيط والبناء إلى مركز الصدارة. ضمن هذا السياقِ وفي إطار تكريم العمارة التي تلبّي احتياجات المُجتمعات، استضافت العاصمة العُمانية مسقط مؤخَّراً حفل تكريم المشاريع الفائزة بواحدةٍ من أهم جوائز العمارة في العَالَم، وهي جائزة الآغا خان للعمارة في دورتها لعام 2022.



الفنّ الإسلامي ليس فنّاً أنتج تحفاً فنّية بها جماليات يمكن وصفها وصفاً يبرز محاسنها، ولكنه فنٌّ يحمل أبعاداً متعدِّدة تعبِّر عن حضارة بها أبعاد تكشف فلسفة الحياة لدى مَن أنتج هذه التحف الفنّيّة التي كانت تستخدم في حياتهم اليومية. خلق الله عزَّ وجل الكون وما فيه وجعل لكلّ شيء من مخلوقاته صبغة ونمطاً وسمة (صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة)، فالله خلق كلّ شيء وأحسن خلقه وأتقن صنعه وجعله في أحسن وأكمل تكوين (فتبارك الله أحسن الخالقين، فالكمال لله وحده (والله جميل يحبّ الجمال) وفي خلق الله الجمال هو قمة الكمال، وتكوين الزينة هو دليلنا إلى الجمال، ويقودنا هذا الكمال إلى معرفة الله عزَّ وجلّ عن طريق مخلوقاته وآياته.

يقول الغزالي: «كلّ شيء جمال وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان بعضها فيكون بقدر ما حضر فحسن كلّ شيء في كماله الذي يليق به».

فالجمال يعرف بقدر ما يحضر من كمال يليق به ويناسبه وتهيئة الإمكانية حسب الظروف والمعطيات من هنا الإتقان في الفنّ الإسلامي له حضور قوي فالرسول شدد على ذلك: «إن الله يحبّ إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه» هذا الإتقان الذي جعل كلّ حرفة لها قواعدها

التي يجب أن يتعلمها الصبي عند التحاقه للتعلم في ورشة الحرفي، فإذا اشتد عوده أصبح أسطى ليقام له حفل، فإذا أتقن عمله وأبدع صار معلماً يشار له بالبنان، وقد يكون شيخ حرفته أو صنعته، ومن يصل لدرجة بها نوع من الكمال نراه يوقع على التحفة التي أبدعها، وهذا صك الإبداع في الفنون الإسلامية، لذا نرى حرفيين خبراء لدى القضاة في حرفهم، بل نرى نشدان الكمال في الحوارات بين الحرفي والمُهندس حول استخدام الرياضيات والأشكال الهندسية، وهو ما بلوره البوزجاني في كتابه (ما يحتاج إليه الصانع) هكذا كانت الحرف ترتقي إلى درجة أن تصبح علماً، ثم إبداعاً تنوع من مكانٍ لآخر ومن عصرٍ لعصر. ثم التلازم بين العمارة والفنون كان تلازماً نراه في مساكن الفقراء والطبقة المُتوسطة والأثرياء، هذا التلازم نراه في القرآن الكريم (أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها) فارتبط البناء بالزينة.

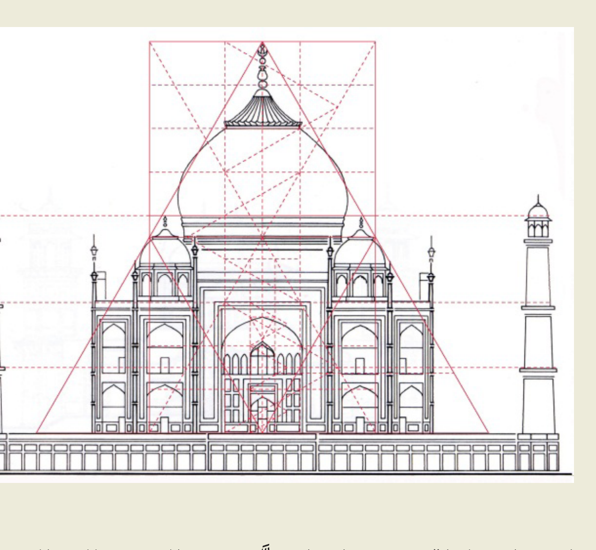
هنا يبدو أن التحدُّث بنعمة الله واجب (وأما بنعمة ربك فحدث)، ومن هنا نستطيع أن نفهم قول الله سبحانه وتعالى (قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق)، فيصبح التحدُّث عن النعم إظهارها قولاً، وفي التعامل فعلاً، وفي المرئيات زينة، فالزينة إظهار للجوهر سواء جوهر المادة أو إعادة اكتشافها بتقديمها في صورة جديدة أو بإدخال مادة



عليها، فتصبح المادتان صورة جديدة غيرة مسبوقة، وهذا كله أبدع فيه الفنّان المُسلم.

الوحدة والتنوُّع

إنّ القول بالوحدة والتنوُّع في الفنّ الإسلامي إنما هو



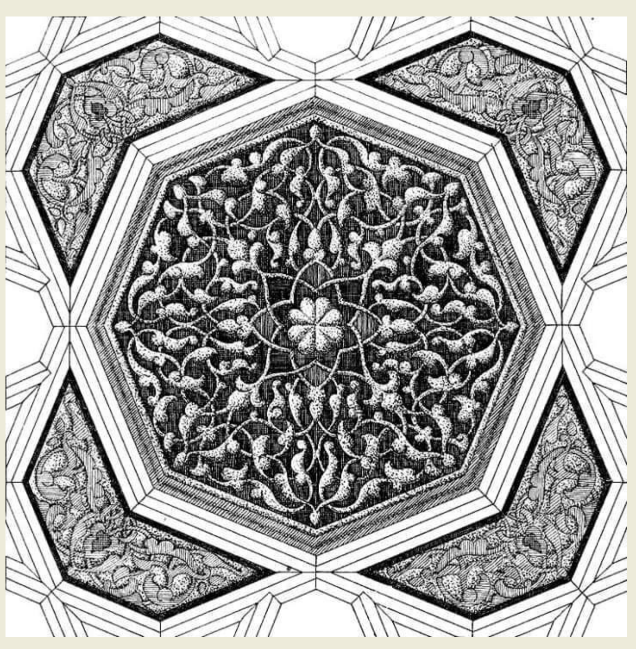


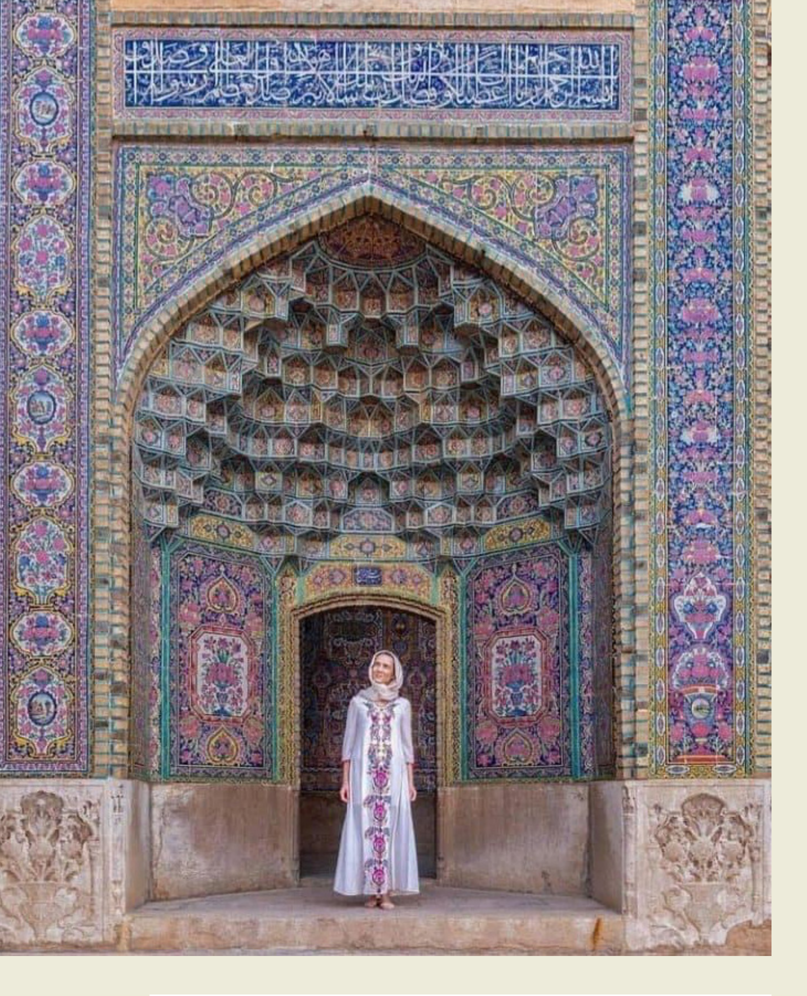
انعكاس لواقع حضارة امتدَّت من الصين إلى المغرب، ومن شمال آسيا إلى جنوبها، تنوُّع بشري هائل، هذا التنوُّع حمل معه اختلافاً في البيئة والموروث، ومن هنا فإنّ الإسلام وفنونه في كلّ بقعة اكتسب خصائصها وموروثها، وعبّر عن روحه عبر الفنون، لكن نستطيع أن نتلمس وحدة تجمع الفنون الإسلامية عبر هذه البقاع، فالروح الصينية ظاهرة في الفنّ الإسلامي في الصين كما الروح الهندية ظاهرة في ذات الفنّ، ليكتسب روحاً أخرى في مصر وبلاد الشام ليكون له ألقٌ مختلف في بلاد المغرب، فنّ لا ينفي التنوُّع البشري وتنوُّع القدرة الإبداعية، بل ويعطينا إحساساً بأن هناك روحاً ما هي روح الإسلام ظاهرة في كلّ هذه الفنون التي هي تنوُّع خلّاق في روح مبدعة.

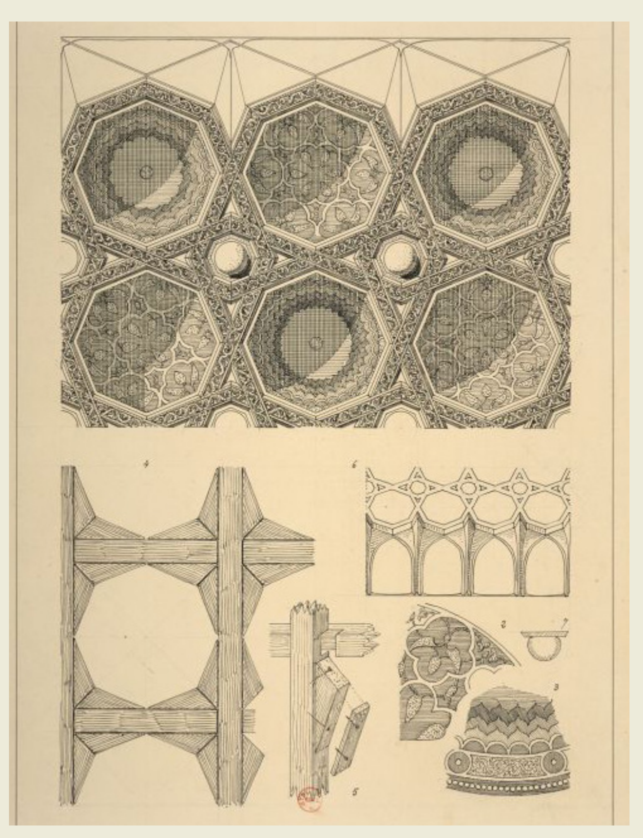
إنّ روح الفنّ الإسلامي من الصين للمغرب هي بمثابة تواصل بصري لحضارة قامت على مفاهيم مثل «وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا»، فالتعارف هنا هو السعي إلى معرفة تنوُّع الإنسانية، ثم التعامل مع هذا التنوُّع وفق المعرفة المُتعلِّقة بالقدرة على التفاعل مع هذا التنوُّع.

تجاوز الفنّان المسلم فكرة تقليد الواقع إلى تجاوز هذا الواقع إلى التجريد وأحياناً التجريد المطلق وإلى خلط هذا التجريد الخاص بالطبيعة بالعناصر الهندسية، إلى إيجاد فردوس حالم من الزخارف اللامتناهية يعبر به أن جنة المسلم غير نهائية، وأن زينة الحياة الدنيا تعبر عن ذلك لتسمو بهذه النفس المطمئنة إلى عالم أكثر رحابة من ضيق الدنيا المحدودة، فكأن هذا الفنّ يعبر بهذه النفس إلى رحابة السمو الإنساني الروحاني.

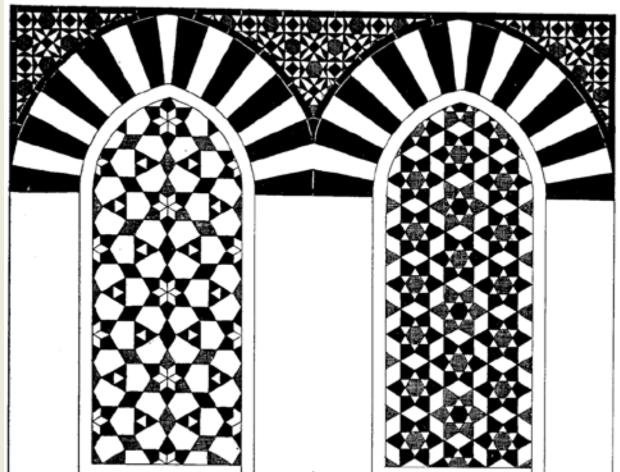
لنرى هذا الفنّان يعود بنا إلى الواقعية حين يخلط هذه الزخارف بالخط العربي الذي هو فنّ في ذاته، ولتعبر كلمات الخط العربي بالشعر أو النثر عن حكمة ما أو بالنصّ عن مالك القطعة الفنيّة، أو بالآيات القرآنية عن روح القطعة التي أبدعها كاستخدامه آيات سورة النور - للتعبير عن المشكاة على زجاج المشكاة ذاتها، أو







أحاديث على المحاريب أو نصوص الإنشاء في المساجد.. وهكذا أصبح هذا الفنّ مع الزمن مركباً تركيباً يحتاج لمن يفك ألغازه، فتداخل الزخارف النباتية المجردة مع الهندسية مع الخط العربي، يزداد تركيباً مع تداخل وتنوُّع المواد التي تستخدم أحياناً بتراكيب متداخلة كتطعيم الخشب بالعاج والأبنوس واللذين يصبحان مواد هذه الزخارف المركبة، أو استخدام الذهب والفضة في تطعيم زخارف قطع النحاس فيصبح التركيب تركيباً، ولنرى عمقاً للزخارف يحتاج من الناظر التأمل لكي يستوعب هذه القطعة، لذا فمشاهدة هذه القطع الفنّيّة يومياً لا يولد إحساساً بالملل بقدر ما يولد الرغبة في الفهم والتساؤل حول ماهية هذا الفنّ؟.



من الطبيعة إلى الصناعة

عمل الفنّان المسلم في إطار مشروع أعم هو الفنّ الذي يشبع رغبات المجتمع في التمتع بالجمال المُتقن الصنعة، من هنا نستطيع أن نفهم تعريف ابن خلدون في المقدمة للصنعة «ملكة في أمر عملي فكري» هنا يربط ابن خلدون بين الموهبة (ملكة) والحرفة (عملي) والإبداع (فكري).. فهو كان يدرك هذه المعطيات وطبيعتها في مجتمع ممارسة الفنون، فهي لم تكن تمارس كفنّ لمجرد التعبير الفني، بل اندمجت في كلّ شيء يستعمله الإنسان في حياته.

أبو حيان التوحيدي وهو فيلسوف عاش في القرن 4هـ/ 10م، في كتابه المقابسات نجده يدرك مبكراً ماهية الصناعة ومدى ارتباطها بفكرة الإبداع والإتقان فيذكر: «احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بوساطة الصناعة الحاذقة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ، وإكمالاً بما تعطي» هذا النصّ يكشف أن الصناعة كمال للطبيعة بفعل حصول النفس الناطقة (المستخدمة للعقل في كلّ شيء يصدر عنها ومنها) على الصناعة الحاذقة، وهي ثمرة الجهد المبذول من تفكير يتحكم في أدواته. ومن خصيصة هذه الصناعة الحاذقة هو كونها متفتحة على ما تجود به النفس



الناطقة عليها: فما ليس لها (الصناعة الحاذقة) يغدو سبباً حكيماً في امتلاكه وفي إعادة إنتاجه.

الفنّ الإسلامي عاكس للصناعة الحرفية في الحضارة التي مثلها، لأجل ذلك ينحت هذا الفنّ تصوراته الجمالية من حدود العلاقة الحاصلة بين المدرك الحسي ومدركه التخيلي. فتكون عندئذ «الصناعة حاذقة» تبعاً للمهارة الذهنية/ البصرية التي يبديها الصانع في صنعته. (تشكل الصورة وحُسن استقبالها في الوقت نفسه). الجمال والحسن حاضران بقوة عند فلاسفة الحضارة الإسلامية، هذا ما انعكس على التطبيق الفني، هذا السياق المعرفي تراه لدى إخوان الصفا على النحو التالي: «.. إن القوة الباصرة لا تشتاق إلّا إلى الألوان والأشكال، ولا تستحق منها إلّا ما كان على النسبة الأفضل، وهكذا القوة السامعة لا تشتاق إلّا إلى الأصوات والنغم، ولا تستلذ منها إلّا ما كان على النسبة الأفضل..» هذا النصّ يركز على فكرة التناسب بوصفها معلماً جمالياً، يحدّد الأداء الوظيفي الذي تضطلع به حاستا البصر والسمع على حد سواء - فالبصر لا يقرب إليه غير «الأشكال والألوان»، مثلما أن السمع لا يقرب منه غير «الأصوات والنغم» ويقع التفاضل في كلا الأمرين، في مراتب الحسن والطرب إنْ بصرياً أو نغمياً، وربما يكون مرد هذه المزية الجمالية المُستخلصة من وراء هذا التفاضل، الفارق بين إدراك بصري وآخر، أو بين إدراك سمعي وآخر، كذلك هنا يبرز لنا على الفور الإدراك البصري لدى الإنسان، هذا الإدراك الذي يصيغ رؤية الإنسان للحسن والقبح، لذا نرى ابن الهيثم في كتابه الرائد المناظر في نصّ علمي كان سابقاً عصره، حتى لنظريات النقد الفني المُعاصرة، هنا نقرأ هذا النصّ المبدع: لابن الهيثم أن «المعاني الجزئية التي تدرك بحاسة البصر كثيرة، إلّا أنها تنقسم بالجملة إلى اثنين وعشرين قسماً، وهي: الضوء، واللون، والبعد، والوضع، والتجسم والشكل، والعظم، والتفرق، والاتصال، والعدد، والحركة، والسكون، والخشونة، والملامسة، والشقيف، والكثافة، والظلّ، والحُسن، والقبح، والتشابه، والاختلاف في جميع المعاني الجزئية، فهذه هي جميع المعاني التي تدرك بحاسة البصر، وإن كان في المعاني المبصرة شيء غير هذه المعاني، فهو يدخل تحت بعض هذه، كالترتيب الذي يقع تحت الوضع، وكالكتابة والنقوش التي تدخل تحت الشكل والترتيب، وكالاستقامة والانحناء والتقعير التي هي من التشكل، فهي تدخل تحت الشكل، وكالكثرة والقلة اللتين تدخلان تحت العدد، وكالتساوي والتفاضل اللذين يدخلان تحت التشابه والاختلاف).

الأبعاد الجمالية للإدراك

هنا نرى ابن الهيثم يلفت الانتباه إلى أن الأقسام التي تنضوي ضمن المدركات البصرية المذكورة، إنما هي مستويات جزئية تحدّد الأبعاد الجمالية للإدراك بدرجات متباينة، إذ يقوم الجزء بتركيب الكلّ، انطلاقاً من المعطيات التي يوفرها الحقل الإدراكي البصري (بناء الصورة وفق هذه المعطيات البصرية). وإدراج الحسن والقبيح إلى جانب التشابه والاختلاف في رأي ذكي ميلاد، يعد مدركاً جمالياً يلتفت إلى مواطن الإبصار الذاتية والتذوقية في رؤية الموضوع، ما الالتفات إلى الكتابة والنقش إلّا مستوى تراتبي من تركيب الصورة هنا نرى تراتبية الفنّ من البساطة إلى التركيب من العناصر النباتية البسيطة إلى تركيبها إلى تداخلها مع الأشكال الهندسية إلى تداخلها لتكون أرضية للخط العربي على غرار الشريط الزخرفي الكتابي الرائع في الإيوان الكبير بمدرسة السلطان حسن في القاهرة والذي يعود للعصر المملوكي.

الفنّان المسلم نراه دائماً حريص على الحركة وديناميكية الرؤية البصرية، بحيث يستغرق الإنسان في التأمل حين يشاهد إنتاج هذا الفنّان، هنا تأتي جمالية هذا الفنّ الذي يتواصل الناظر إليه من خلال ترتيل وإيقاعات موسيقية بصرية، تحدثها الحركة الدائبة المتخيلة في ذهنية الناظر، حركة العناصر الزخرفية والهندسية المجردة المتخيلة لا تشبع الناظر لها من نظرة، بل يعود لها مرات وفي كلّ مرّة يتتبع تداخل هذه العناصر المفعمة بالحيوية، ويحاول الناظر إدراك ما تعبر عنه إنها تعبر عن الجنة التي لا نهاية لها والنعيم المتواصل.

إن نظرة الفنّان المسلم للفنّ تبعده عن محاكاة الواقع إلى الرمزية والتلميح ، أراد هذا الفنّان أن يكون مستقلاً مجرداً عن تقليد ونقل الواقع إلى الانطلاق نحو الإبداع وتملك اللعب بالمادة التي يشكل منها فنه.

■ **دكتور / خالد عزب**



بين أقواس النموّ المفرط للعقل، والمساحة الخاصّة بالروح

ما هو الأدب الإنساني؟

لعلّ نصف سكّان الأرض أو أكثرهم قد شاهدوا المسلسل الشهير «لعبة العروش - Game of Thrones»، المقتبَس من سلسلة روايات «أغنية الجليد والنار» للمؤلِّف «جورج مارتن» التي حقَّقت أفضل مبيعات حول العالم.

مليارات من البشر! نحن، إذاً، بإزاء حدث كوكبي هائل، وهذه ظاهرة قد تُغوي الأديب الشابّ، وتغريه باقتفاء أثر «جورج مارتن»، وخلطته الناجحة.

لكن هذا النوع من الأدب، الذي يعكس بريقاً يُعمي الأبصار، هو -في حقيقته- متهافت القيمة، غير إنساني، و -بكلمة أدقّ- ينتمي إلى (الخيال العقلي).

في بدايات ممارستي للكتابة الأدبية كنت أمام مفترق طريقين:

إمّا أن أختار الكتابة السهلة التي تقوم على الخيال المحض (التصنيع)؛ أيّ تخيُّل مجتمع وهمي، وأحداث وهمية، وشخصيات لا جذور لها في الواقع، وبناء عمل أدبي مُصَنَّع تصنيعاً كاملاً من الألف إلى الياء، داخل دماغي، وليس له ارتباط بما يجري خارجه.. وإمّا أن أختار الخيار الأصعب؛ خيار الكتابة المركَّبة، المُقيَّدة بالظرف الإنساني.

الكتابة من النوع الأوّل (الخيال العقلي) حرّة، مُتخفِّفة من أيّة التزامات أخلاقية، ليست معنيّة بأحد، باردة، جامحة إلى أقصى حَدّ، ويشعر المؤلِّف، في أثناء الكتابة، أنه خفيف مثل الريشة، ويمكنه الطيران متجاوزاً كافّة العقبات، ليصل إلى هدفه بسرعة.

لقد جرَّبتُ هذا النوع من الكتابة السهلة المريحة (الخيال العقلي)، لكنني شعرتُ بعدم الاقتناع، كما شعرتُ بتأنيب الضمير، وعدم الرضا عن الذات.

لم أستعد توازني واحترامي لذاتي إلّا عندما سلكتُ سبيل الكتابة المُركَّبة (الخيال الروحي)، المقيَّدة بعناصر مضافة من خارج العقل.

في جلسة في أحد المقاهي، دار نقاش حول مسلسل «لعبة العروش»، وكان الاتِّجاه العامّ هو الثناء على روعة الخيال في المسلسل، وتحمَّس أحدهم قائلاً إن «جورج مارتن» لديه مخيّلة خصبة، يعجز جميع الأدباء العرب عن امتلاك مثلها.. لفتت المقولة انتباهي، وشعرتُ بأنها مُضلّلة، لكنني، في تلك اللحظة، لم أعرف أين مصدر الخلل في خيال «جورج مارتن» وأمثاله.

ينتمي الخيال الأدبي، لدى «جورج مارتن» وأشباهه، إلى النوع الأوّل (الخيال العقلي) الذي لا يرتبط بحدث تاريخي حقيقي، ولا بموقع جغرافي محدّد، ولا يلتزم بقضية أخلاقية عادلة.

من السهل أن أخترع جغرافيا وهمية، تدور فيها أحداث الرواية، وأحداثاً تاريخية من العدم، ليست مرتبطة بأيّ شعب من شعوب الأرض، وأنسج -بناءً على هذه المعطيات- صراعات بلا جذور، تطمس أيّ مغزًى إنساني.

تتميَّز الكتابة الآتية من (الخيال العقلي) بسهولة إنتاجها، وغالباً ما يتمكَّن روّاد هذا المسار من إنتاج عدد ضخم من الأعمال، ومنهم، على سبيل المثال:

«إسحق عظيموف» (500) كتاب، معظمها في أدب الخيال العلمي - «ستيفن كينج» (108) أعمال، معظمها ينتمي لأدب الرعب - «أجاثا كريستي» (80) رواية ومجموعة قصصية تنتمي إلى الأدب البوليسي - «دانيال ستيل» لها أكثر من (80) رواية تنتمي إلى الأدب الرومانسي.

بينما نجد كاتباً عبقرياً مثل «غابرييل غارسيا ماركيز»، لم يصدر له سوى (11) كتاباً، فقط، ما بين روايات ومجموعات قصصية، لكنها كانت كافية ليحفر اسمه، بحروف من ذهب، في سجلّ الخالدين، وأن يفتح مساحات جديدة أمام العقل البشري.

من علامات الكتابة المعتمدة على (الخيال العقلي) سرعة إنجازها، وغالباً لا يحتاج الروائي إلى وقت طويل لإنجاز طبخته، بل إن إطالة التأمُّل فيها يفسدها، وفي المتوسِّط يحتاج إلى أسابيع، فقط، لتسليمها إلى دار النشر. وبحسب ما صرَّحت به «أجاثا كريستي»، هي تحتاج إلى ثلاثة أسابيع لكتابة واحدة من رواياتها البوليسية.

الرواية النابعة من (الخيال الروحي) تُكتَب ببطء، وتحتاج إلى عشرة أضعاف الوقت اللازم لإنتاج رواية من النوع الأوّل، ولدى بعض الروائيّين العظام قد يستغرق إنجاز الرواية، من انبلاج الفكرة إلى وضع النقطة في آخر سطر من سطورها، إلى ثلاثين عاماً أو أكثر. وعلى



سبيل المثال، يحتاج نجيب محفوظ إلى عام كامل لإنجاز رواية واحدة.

ما يقوم به (الخيال العقلي) هو استنساخ آلي للنموذج، وإنتاج كمِّيّة كبيرة منه، إلى أن يتحوَّل إلى (أكليشيه) بلا روح.. فهذا النوع من المؤلِّفين أقرب إلى النمط والتكرار والرتابة مع تغييرات شكلية لا تمسّ الجوهر.

بينما (الخيال الروحي) يشبه الإنسان، وكلّ إنسان -كما نعلم- له بصمة خاصّة تميِّزه عن سائر البشر، فيأتي كذلك العمل الأدبي، فريداً من نوعه، لا يمكن تكراره، وله بصمته الخاصّة.

(الخيال العقلي) ينتج أعمالاً للترويح عن النفس، و(الخيال الروحي) ينتج أدباً يشفي النفس.

(الخيال العقلي) يستمدّ معاييره من الجمهور، ذكيّ بمقاييس السوق، معقَّم، منطقي، وواثق من نفسه، يستبعد الذاكرة، يصبّ مادّته في قوالب جاهزة، يستهلك الذوق الفنّي السائد، حريص على سلامته، ويبقى داخل الحدود الآمنة.

(الخيال الروحي) يستمدّ معاييره من ذاته، غبيّ بمقاييس السوق، مليء بالجراثيم، متناقض ومرتبك، يمتح من الذاكرة، يكسر القوالب الجاهزة، يؤسِّس لذائقة فنِّيّة بكر، يجازف باستكشاف مناطق مجهولة.

(الخيال العقلي) ممتع، و(الخيال الروحي) مُجهد؛ لأن جَنْي المتعة منه يحتاج إلى بذل قدر من الجهد العقلي، والجهد النفسي.

(الخيال العقلي) مكتبي، يمارسه ذوو الياقات البيضاء، وعلى عكسه (الخيال الروحي) الميداني، المتَّسخ بالتراب والعرَق، ويمارسه العمّال الذين يقومون بالعمل الشاقّ.

(الخيال العقلي) ينتج عنه أدب آليّ، و(الخيال الروحي) ينتِج عنه أدب إنساني.

في جواب على سؤال: «ما هو الأدب الإنساني؟»، نقول: هو الأدب الذي نشعر بأن الذي أنتجه إنسان لا آلة.

(الخيال العقلي) مغلق، ليس لك مدخل إليه، وله وجه واحد فقط، و(الخيال الروحي) مفتوح، وله مداخل متعدّدة، ووجوه لا نهائية.

(الخيال العقلي) لا يخلو من قبسات روحية، تلسعنا جذوتها في بعض الجمل والمقاطع و- ربّما- في بعض الصفحات. أمّا (الخيال الروحي) فتشوبه خُثُورة مصدرها تسلُّط العقل الذي يأبى أن يتنحّى عن موقعه كقائد للعملية الإبداعية.

عندما يكون الإنسان طفلاً، تكون روحه سليمة قويّة تامّة التكوين، ويكون عقله ضعيفاً ما يزال في طور النموّ؛ لذلك يناسب الإنسان، في فترة المراهقة، أن يميل أكثر إلى قراءة الأعمال الأدبية التي مصدرها (الخيال العقلي).

ومع تقدّم الإنسان في العمر، يزداد نموّ عقله، وتتآكل روحه، ولتعويض هذا الانحسار في مساحة الروح ينبغي الاتِّجاه إلى قراءة الأعمال الأدبية التي أنتجها (الخيال الروحي).

أفترض أن النموّ المفرط للعقل يأتي خصماً على المساحة الخاصّة بالروح.. ولعلّ هذا السيل المنهمر من المعلومات التي تتدفَّق علينا، ليل نهار، من الفضائيات ووسائل التواصل الاجتماعي، هو السبب في تضخُّم حجم العقل، ومزاحمته الروح في مساحتها الخاصّة..

(الخيال العقلي) لا يساهم في علاج هذه المشكلة بل يُفاقمها، والحلّ لإعادة التوازن للشخصية البشرية هو (الخيال الروحي).

■ **وجدي الأهدل**

وحوش غريبة تتنزّه على الشواطئ وتتغذّى بالرياح!

بدا لي المنظر غريباً جداً عندما شاهدته للمرّة الأولى، وحوش غريبة الشكل، ضخمة الحجم، تبدو وكأنها هياكل عظمية مكوَّنة من مجموعة كبيرة من الأنابيب البلاستيكية البيضاء أو الصفراء المختلفة الأشكال والأحجام، التي شدت إلى بعضها البعض بطريقة متينة ومعقدة وديناميكية، وهي تتمشى على الشاطئ بثقل قبل أن تزداد سرعتها كلما ازدادت الرياح من حولها سرعة وقوة. وكان يتبعها، على مقربة منها، الفنّان الهولندي ثيو يانسن، الرجل الذي يقف وراء تصميم بناء هذه الوحوش الغريبة، والتي يطلق عليها اسم «وحوش الشاطئ».

أثار هذا المشهد الغريب اهتمامي ودفعني للبحث أكثر حول هذا الفنّان والتواصل معه لمعرفة المزيد عن وحوشه الشاطئية، التي كانت تبدو وكأنها عائلة من الكائنات الخيالية الهاربة من أحد أفلام الخيال العلمي. كان البعض منها يملك عدّة أرجل، وكأنها سرطعانات ضخمة الحجم، والبعض الآخر كان على شكل مخلوقات شبه زاحفة تعود إلى ما قبل التاريخ، وبعضها يملك أشرعة ضخمة أو أجنحة عريضة الشكل تبدو كأجنحة الخفاش، بينما كان بعضها الآخر يبدو على شكل حشرات غريبة الشكل أو ديدان ضخمة الحجم مصنوعة من الخشب الأبيض الرقراق، ولكنها جميعاً كانت تتحرَّك بنفس الشكل والمرونة على رمال الشاطئ الذهبية، وبانسياب رائع وتناغم مذهل تدفعها فقط قوة الرياح.

من المُمتع رؤية مثل هذه الأشياء الجامدة تبدو وكأنها تنبض بالحياة، لا شكَّ بذلك، ولكن للوصول إلى هذا الإتقان المُدهش والمشهد الاستثنائي، كان على الفنّان الهولندي خوض الكثير من التحدّيات، ودراسة الكثير من العوامل المُحيطة، فالأمر لا يقتصر على وجود نظرة فنّيّة لدى الفنّان أو المُصمم، بل يجب عليه أيضاً امتلاك معرفة واسعة جداً، بل ومتقدِّمة، بشؤون الفيزياء وعلم الحركة. كما تخضع النتيجة النهائية دون شك للإمكانات المُتوفرة والشروط التي تفرضها سواء الأنابيب البلاستيكية الداخلة في بنية الوحش، أو بالموقع الذي سوف يتمُّ فيه العرض في نهاية المطاف.

وهذا ما يؤكّد عليه ثيو يانسن في أكثر من مقابلة، حيث يقول في مقابلة مع صحيفة نيويورك تايمز إنه يفكّر في هذه الوحوش طوال الوقت، فهي دائماً تملي عليه ما يتوجب فعله. ويضيف: «طريقي ليس مستقيماً كما هو الحال بالنسبة للمُهندس، بل هو طريق متعرِّج تتحكم به القيود التي تفرضها الأهداف والمواد المُستخدمة. بالنسبة للمُهندس، قد يحلُّ المُشكلة بطريقةٍ مختلفة، ربما يصنع (روبوت) من الألمنيوم بمحرِّكٍ وحساسات كهربائية، وما إلى ذلك. ولكن الحلول التي يضعها المُهندسون تبدو إلى حدٍّ كبير متشابهة، لأنّ العقول البشرية متشابهة وكلّ ما نفكّر به يمكن من حيث المبدأ أن يفكّر فيه شخص آخر. بينما الأفكار الحقيقية، كما يتبين ذلك عبر مسيرة التطور، تأتي عن طريق الصدفة، فالواقع مبدع للغاية، ربما لهذا السبب تبدو وحوش الشاطئ وكأنها مخلوقات حيّة».



مهندس أم فنّان؟!

السؤال الأول الذي خطر على بالي عندما شرعت بكتابة هذا المقال، كيف يجب أن أقدِّم ثيو يانسن؟! هل هو فنّان أم مهندس أم عالِم فيزيائي؟! بالنظر طبعاً لطبيعة الأعمال التي يدهشنا بها على الدوام. فالرجل لم يرسم لوحات تقليدية على قطع قماشية أو ورقية لنعتبره فنّاناً تشكيلياً، كما لم يخترع روبوتات ضخمة بمحرِّكات أو وظائف كهربائية وحساسات إلكترونية لنعتبره مهندساً إلكترونياً، ولكنه خرج بمجموعة من التراكيب الهندسية والفنيّة التي تتحدَّى مخيلة البشر وتبدو كأنها تنبض بالحياة وتقوى على الحركة بفعل قوة الرياح، مما يجعله مناسباً للقب «نحات الريح» الذي أطلقه عليه البعض سابقاً، فهو أحد رواد نوع من الفنون يسمَّى بـ «النحت الحركي».

ولكن، قد يكون اللقب الأقرب الذي يليق بهذا الرجل هو «ليوناردو دافنشي الجديد»، وهو اللقب الذي أطلقته عليه الصحافة الإيطالية بعد معرضه الذي أقيم مؤخراً في مدينة ميلانو الإيطالية. وتستحضر الصحافة الإيطالية أعمال الفنّان والعالِم الإيطالي الشهير ليوناردو دافنشي، وتقارن بينها وبين التراكيب الهندسية والفنيّة الغريبة للفنّان ثيو يانسن التي تمزج ما بين الفنّ والهندسة، والتي تؤكد في الوقت نفسه على الترابط الوثيق ما بين التجربة الفنيّة الإنسانية والثقافة التقنية العلمية، وهو الأمر الذي كرّره الفنّان في أكثر من مناسبة بالقول إنّ «الحدود بين الفنّ والهندسة موجودة فقط في أذهاننا».

وُلد ثيو يانسن في شهر آذار/مارس من عام (1948) في مدينة شيفينينغين، وهي مدينة ساحلية صغيرة تقع إلى الشمال من مدينة ديلفت الهولندية. كان والده شخصاً بسيطاً يعمل في مجال الزراعة قبل أن يفقد مزرعته خلال الحرب العالمية ويضطر للانتقال للعيش في هذه المدينة مع أسرته الصغيرة. وبعد أن خسرت العائلة كلّ شيء تقريباً اضطرت لإعالة نفسها من خلال استضافة السياح الألمان الذين يأتون للاستمتاع بقضاء بعض الوقت في هذه المدينة الشاطئية، ولكن هذا لم يمنع ثيو يانسن من الالتحاق بالمدارس الابتدائية والثانوية في شيفينينغين، ودراسة علم الفيزياء في جامعة ديلفت للتكنولوجيا، ولكنه ترك الجامعة في عام 1974 دون أن يتحصل على شهادة جامعية.

بعد مغادرته للجامعة، ازداد اهتمام ثيو يانسن بمجال الفنّ وبدأ بتعلمه بشكلٍ فردي دون الالتحاق بأي معهد أو جامعة أو حتى التتلمذ على يد أي من الفنّانين المعروفين خلال هذه الفترة. وبدأ ثيو يانسن



بعد ذلك بالدخول إلى عالَم النحت الحركي رويداً رويداً، كما بدأت فكرة وحوش الشاطئ تنمو في مخيلته كلما ازدادت معرفته الشخصية وتجربته الفنيّة نضجاً وإبداعاً. في الوقت نفسه، تحوَّل الرجل أيضاً نحو الكتابة التخصصية، وفي عام 1990 أصبح يكتب عموداً بشكلٍ دوري في صحيفة (دلتا)، وهي صحيفة محلية تصدر في مدينة ديلفت. كما عمل ثيو يانسن خلال الفترة من (1996 - 2002) كمدرس قسم التصوير بالأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في لاهاي، بينما انتُخب في عام 2020 كعضو في الأكاديمية الهولندية للفنون في أمستردام.

من خلال كتاباته، حذَّر ثيو يانسن من أن الارتفاع المُستمر لمُستوى سطح البحر قد يؤدي إلى إغراق هولندا مجدداً ويعيد حجمها إلى ما كانت عليه في العصور الوسطى. وللوصول إلى حل لهذه المُشكلة، اقترح الرجل بناء حيوانات ضخمة ذاتية الدفع تقوم بالتقاط الرمال وقذفها في الهواء لتزيد من حجم وكمية الكثبان الساحلية، الأمر الذي من شأنه أن يعيد التوازن بين الماء والأرض، كما تفعل القنادس في المُستنقعات الهولندية. في البداية، اقترح يانسن فترة عام لبناء هذه الوحوش الشاطئية والانتهاء من هذا المشروع بالكامل، ولكن المشروع امتدَّ لفترة أطول مما كان يتخيل، وشغلته هذه الوحوش الشاطئية بالكامل منذ ذلك الوقت وحتى يومنا هذا.

البداية.. طبق طائر!

بدأت رحلة ثيو يانسن مع وحوش الشاطئ منذ فترة طويلة جداً، منذ أن خاض أول مغامرة مثيرة له عام 1990 بينما كان في الثانية والأربعين من عمره، عندما أطلق طبقاً طائراً مصنوعاً من الألياف البلاستيكية ضمن إطار خفيف الوزن في سماء مدينة ديلفت. كان الصحن الطائر على شكل عدسة، يزيد عرضها عن حوالي خمسة أمتار، ومزود في أسفله بجيب بلاستيكي مطلي باللون الأبيض ويصدر عند تحليقه صوتاً غريباً أشبه بالصفير الذي نسمعه في الفضاء الخارجي.

بعد أن انتهى يانسن من تجهيز الصحن الطائر، ملأه بالهيليوم وأطلقه في سماء مدينة ديلفت، مسبباً حالة من الرعب والفوضى في هذه المدينة الصغيرة. في الأسفل، كانت عيون الناس تتابع بإثارة وفضول، والبعض





بخوف، حركة هذا الجسم الفضائي الغريب الذي كان يترنح يميناً ويساراً ويحلّق عالياً ليخترق السحاب، ثمَّ ينخفض فجأة نحو الأسفل بطريقةٍ غريبة غير اعتيادية، ومن ثمَّ يندفع بسرعات عالية (كلما زادت سرعة الرياح) قبل أن يبتعد عن المدينة، التي استنفر أهلها بالكامل بمن في ذلك السلطات المحلية ورجال الشرطة، ويختفي تماماً عن الأعين ليسقط في مكانٍ ما من بلجيكا.

هذه التجربة الاستثنائية والمثيرة التي خاضها ثيو يانسن، بمشاركة عدد من أصدقائه، دفعته للمضي قدماً في هذا المجال والانتقال من فكرةٍ إلى أخرى، ومن ابتكارٍ إلى آخر حتى انتهى به المطاف إلى وحوش الشاطئ التي يقسم تاريخها إلى 12 حقبةً متتالية، وهو يشبهها بذلك بالحقب التاريخية أو الجيولوجية التي تلخص تاريخ الحياة على وجه الأرض، وترتبط كلّ حقبة بشكل مباشر بخصائص هذه الوحوش ومدى تطوُّرها.

رحلة تطوُّر الوحوش الشاطئية

تبدأ رحلة الوحوش الشاطئية كما يتصوَّرها الفنّان بفترة ما قبل الجلوتون، وهي الفترة التي سبقت وجود الوحوش الشاطئية، عندما كانت مجرد أفكار مبدئية ورسوم افتراضية على شاشة الكمبيوتر تخضع لمفاهيم التقانة الحديثة والتطوُّر الصناعي. ويصف ثيو هذه المرحلة بالقول «خلال الفترة من عام 1986 حتى عام 2008، كنت أكتب عموداً دورياً في صحيفة دي فولكس كرانت، وهي صحيفة هولندية وطنية، حول أمور تثير اهتمامي، ولم أكن أتخيل أن أحد هذه الأعمدة سيحدّد في نهاية المطاف بقية حياتي».

يطلق ثيو يانسن اسم الجلوتون على أول حقبة في تاريخ الوحوش الشاطئية (1990 - 1991)، واتسمت باستخدام الرباط اللاصق للوصل بين الأطراف. في هذه الحقبة، لم يكن فولغاريس، وهو أول الوحوش التي ابتكرها يانسن، قادراً على الوقوف على قدميه أو المشي مدفوعاً بقوة الرياح. بينما قام الفنّان في الحقبة الثانية، والتي يسميها بحقبة الكابلات «الكرودا» (1991 - 1993)، باستخدام الكابلات للربط بين الأنابيب بعد أن ثبت بأنها أكثر متانة وفاعلية من الرباط اللاصق. في هذه الحقبة تمَّ ابتكار كورينس فولغاريس، وهو أول وحش يتمكن من الوقوف والمشي بفعل طاقة الرياح.

الحقبـة الثالثـة كمـا يسـميها ثيـو يانسـن كانـت حقبـة «الكاليـدوم» (1993 - 1994)، وكان المسـدس الحـراري هـو الاكتشـاف الرئيسـي خـلال هـذه الحقبـة، حيـث أثبـت أنـه أداة ممتـازة لجعـل رؤوس التراكيـب أكثـر إحكامـاً وصلابـةً، ممـا يجعـل الهيـكل العظمـي أكثـر صلابـة ومرونـة. يسـمّي المصمـم الحقبـة التالية بحقبة «القطيـع» «تيبديم» (1994 - 1997)، وفـي هـذه الحقبـة خـرج الفنّان لأول مـرّة بمفهوم القطيـع، وقـدّم عـدّة وحـوش شـاطئية وبأشـكالٍ مختلفـة. افترض يانسـن أن الحياة ضمن القطيع، بالنسـبةً لوحوشـه الشـاطئية، كانـت تشـبه إلـى حـدٍّ كبيـر تلـك التـي تعيشـها الحيوانـات الحقيقيـة. بينمـا فـي الحقبـة التاليـة، والتـي يسـميها ليغناتون أو حقبة الخشـب (1997 - 2001)، أدخل يانسـن لأول مـرّة الخشـب فـي صناعـة الوحوش الشـاطئية إلـى جانـب الأنابيب البلاسـتيكية.

فـي الحقبـة السادسـة، التـي تُدعـى بحقبـة «البخـار» أو «الفابـوروم»، (2001 - 2006)، تحوَّلت الوحـوش الشـاطئية مـن مفهـوم التحريـك إلـى مفهـوم الحركـة التلقائيـة. بينمـا ينتقـل فـي الحقبـة السـابعة إلـى مرحلـة مختلفـة تمامـاً، ويسـميها بحقبـة «الدمـاغ»، (2006 - 2008)، ويفتـرض الفنّـان مـن خلالهـا أن هـذه الوحـوش قـد اتّبعـت نفـس الترتيـب الخـاص بعمليـة التطـوُّر، بدايـةً مـن العضـلات، ومـن ثـمَّ الأعصـاب، وانتهـاءً بالدمـاغ.

يسـمِّي يانسـن الحقبـة التاليـة بالحقبـة «الانتحاريـة»، أو كمـا يصفهـا بحقبـة التدميـر الذاتـي (2009 - 2011)، واتّسـمت هـذه الحقبـة باسـتخدام مضخـات خاصـة تـمَّ تركيبهـا علـى أكتـاف الوحـوش الشـاطئية لتوليـد الهـواء المضغـوط بطريقـةٍ متناسـقة ومدروسـة، بحيـث تمكّـن الوحـوش البلاسـتيكيّة مـن التحـرُّك بطريقـةٍ منتظمـة دون تقطـع. بينمـا يقـدِّم المُصمّـم فـي الحقبـة التاليـة، والتـي تعرف بحقبة الأسبيرسوريوم «الهزّ» (2012 - 2013)، إضافة جديـدة إلـى وحوشـه الشـاطئية مـن خـلال تمكينهـا مـن هزّ ذيولهـا البلاسـتيكية خـلال الحركـة.



في الحقبة العاشرة والتي يسميها المُصمّم بحقبة «الأوروم» أو حقبة الرياح الضعيفة (2013 - 2015)، تمكَّن يانسن من التعامل مع مشكلة ضرورة وجود رياح قوية لتحريك وحوشه الشاطئية من خلال إضافة أجنحة على شكل مظلات أو أشرعة ضخمة تعمل على تمكين هذه الوحوش من الحركة بتلقائية حتى بسرعة رياح ضعيفة تصل في حدّها الأدنى لغاية 15 كلم في الساعة. بينما يعمد يانسن في الحقبة التالية، والتي يسميها «بروشوم» أو حقبة الديدان (2016 - 2019)، إلى استخدام وحوش أفعوانية غريبة الشكل تتحرَّك بطريقة متموجة تشبه إلى حدٍّ كبير حركة الديدان. وفي الحقبة الثانية عشرة والأخيرة، والتي يسميها يانسن بحقبة «الفولانتوم»، ينتقل الفنّان والمُصمّم الهولندي ثيو يانسن إلى مرحلة جديدة كلياً من خلال تمكين بعض وحوشه الشاطئية من تحدّي العواصف الرملية عن طريق الطيران إلى ارتفاعاتٍ متوسطة يمكن أن تصل لغاية ستة أمتار، كما هو الحال بالنسبة لوحش الشاطئ الذي أطلق عليه اسم «أدير».

ختاماً، من المُدهش كيف ينظر ثيو يانسن إلى وحوشه الشاطئية، وكيف يوّصف تاريخ وخصوصية العلاقة التي تربطه بها، إذ يبدو أنّ الفنّان الهولندي لا ينظر إلى هذه الوحوش البلاستيكية كتراكيب أو أعمال فنيّة، بل مخلوقات حقيقة تنبض بالحياة، وما توصيفه للحقب التي تؤرّخ تطوُّر هذه الوحوش البلاستيكية والخشبية، وتحوِّلها من أفكارٍ مبدئية وخربشات بسيطة على الورق أو شاشة الكمبيوتر إلى أعمالٍ ملموسة ومشهودة إلّا أكبر دليل على ذلك.



وفي كلّ الأحوال، يمكن القول إن تجربة ثيو يانسن الفنيّة مع وحوشه الشاطئية هي تجربة خاصة واستثنائية لا تشبه أي تجربة أخرى مماثلة في عصرنا الحديث، الأمر الذي جعله موضع اهتمام العديد من النُقَّاد ووسائل الإعلام والمُهتمّين في العَالَم، ومكنّه من الحصول على العديد من الجوائز العالمية المُهمّة، من بينها جائزة ليونارد جيانادا من أكاديمية الفنون الجميلة في باريس (2020)، وجائزة مؤسسة بارنيت وآنالي نيومان في نيويورك (2017)، وجائزة الدكتوراه الفخرية من جامعة كونكورديا في مونتريال (2011)، والعديد من الجوائز الأخرى المُهمّة.

■ **محمد أدهم السيد**

ملاحظة: حقوق جميع الصور للفنّان ثيو يانسن - Strandbeest©

عظة رواية الحوت

أربع قصص على هامش رواية موبي ديك

بعد أشهر طويلة من تبادل عبارات التحيّة المقتضبة، سألَتْني يوماً: ما هذا الكتاب الضخم؟ قلتُ: رواية «موبي ديك». قالت: عن أيّ شيء تتحدَّث؟ قلتُ: عن صراع الحوت «موبي ديك» مع القبطان «آهاب». ارتفع حاجباها تعجُّباً، وسألتني: هل تُضيِّع أسبوعاً من حياتك في قراءة رواية تتحدَّث عن حوت وصيّاد؟ قلتُ: أستمتع، منذ أسبوعين، بقراءتها، ولم أصل، بعدُ، إلى ثلثَيْها. نقّلت نظرتها بين وجهي والكتاب، ثم ارتسمت على وجهها نبرة أسى قصيرة، وانصرفتْ.

القصّة الأولى: الحوت يجعل الصيّاد روائيّاً

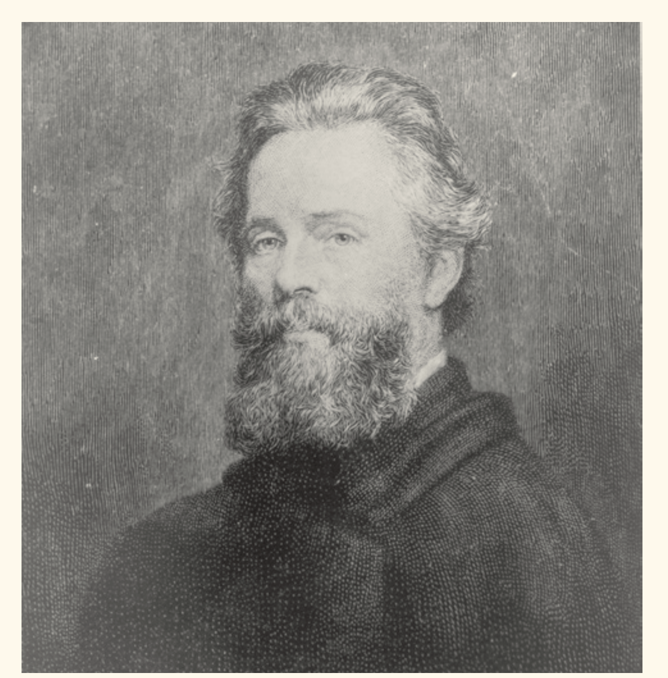
«بطيء الفهم والكلام»؛ هكذا وصف «آلان ميلفيل» ابنه «هيرمان» ذا السنوات السبع، عام (1826). بعد عشرين عاماً، بالتمام، سينشر« هيرمان ميلفيل» رواياته: (تايبيه، 1846)، و(أومو، 1847)، و(ماردي، 1894)، و(ريدبيرن، 1849)، و(وايت جاكت، 1950). بفضل هذه الروايات الخمس، حَظِيَ «ميلفيل» بشهرة كبيرة، بوصفه روائيَّ عالم البحار. لم يكن تحوُّل الطفل (بطيء الفهم والكلام) إلى روائي مرموق، ممكناً لولا خمس سنوات قضاها في البحر فيما بين (1839) و(1844)، عاملاً في سفن تجارية، وصيّاداً في سفن صيد الحيتان. خلال هذه السنوات، تجوّل «ميلفيل» بين موانئ العالم الجديد، والعالم القديم، من مدينة نيويورك الأميركية إلى ليفربول الإنجليزية، ومن نيوبيدفورد إلى البحار الجنوبية، ومن جزر ماركوس إلى جزر هاواي. اشترك في تمرُّد بحري، واعتُقل في سِجن، في تاهيتي، وعركته أهوال ومخاطر وتجارب، أمدَّته بكنز من الخبرات لكتابته الروائية.

كان للسنوات التي قضاها «ميلفيل» في سفن صيد الحيتان، أثر هائل في حياته وأعماله الأدبية؛ ففي هذه الفترة، افتُتن بالحوت، المخلوق الأكثر ضخامةً ومهابةً في كوكبنا الأزرق. جمع معارف هائلة عن حياة الحيتان، وعاداتها، وأنواعها، وسفن صيدها، وآلاتها، وزيوتها، وأكبادها.. إلى غير ذلك. ومثلما طارد «ميلفيل» حيتاناً حقيقية في عرض البحر، ابتغاء صيدها، طارد حكايات الحيتان مع الإنسان ابتغاءَ جمعها. كان «ميلفيل» ابن زمنه، تماماً، وبقدر ما كان صيد الحوت ضرورياً لإبقاء مصابيح العالم الجديد مضاءة، قبل اكتشاف النفط بعدّة عقود، كان صيد حكايات الحوت ضروريّاً لإضاءة منطقة معتمة من صراع الإنسان مع البحر والحيتان. وبقدر ما تكشف روايات «ميلفيل» عن إجلاله للحوت، سيِّد البحار، هي تكشف، كذلك، عن افتتانه بالقوّة الهائلة التي ينطوي عليها هذا الكائن الضعيف المسمَّى بالإنسان، وليس أدلّ على تلك القوّة من أن يتبوَّأ الطفل (بطيء الفهم والكلام) مكانة سامقة في تاريخ البشرية، بفضل شغفه بعالم الحيتان.

القصّة الثانية: الحوت يهرب من السقوط في فوَّهة النسيان

في (28) سبتمبر/أيلول (1891)، نشرت جريدة «نيويورك تايمز» نعياً قصيراً لـ«هيرمان ميلفيل». لم تكن كتابات «ميلفيل» هي المحفِّزة على كتابة النعي، بل أشياء أخرى عُرف بها الرجل مثل كونه (أشهر محامي قضايا جنائية في ولاية كنيكتيكت، وأقدم قاطني منطقة أورانج، ومهندس مدني...). وبعد صفات أخرى كثيرة، ذكرت الصحيفة، باقتضاب، أنه كاتب أيضاً، وأخطأت، بعد ذلك، في كتابة اسم روايته «موبي ديك».

بعد شهرة قصيرة، لمدّة خمس سنوات، في مطلع حياته الأدبية، لم يَعُد «هيرمان ميلفيل» كاتباً معروفاً. لم يجنِ شهرةً أو مالاً أو مكانة من أعماله الأدبية الأكثر أهمِّيّةً، وأصالةً، بدءاً من رواية (موبي ديك، أو الحوت)، المنشورة عام (1851)، حتى وفاته بعد أربعين عاماً، بالتمام والكمال، لم يحصل بفضل أروع ما كتب على جائزة أو تكريم أو استحقاق. وسرعان ما توقَّف عن الكتابة، بعد أقلّ من ستّ سنوات من نشر «موبي ديك»، لأن أحداً من الناشرين لم يقبل أن يطبع أعماله. وكان مقدَّراً لأعماله أن يخنقها العفن والعطن في المكتبات المهجورة، أو أن تكون وقوداً للتدفئة في شتاءات أميركا



هيرمان ميلفيل ▲

الباردة، لولا ناقدَيْن استطاعا إنقاذ أعماله من السقوط في هوّة النسيان، بعد ثلاثين عاماً من وفاته. لقد أعادت كتابات «رايموند ويفر» و«فان دورين» الحياةَ لأعمال «ميلفيل»، وأصبح حوتَه، وقبطانه (آهاب) حديث الآفاق. ولم تكد تمرّ سنوات قليلة حتى أصبحت رواية الحوت «موبي ديك» من أشهر الروايات الأميركية، وواحدة من أهمّ الأعمال الأدبية قاطبةً، في تاريخ الإنسانية. وبنهاية القرن العشرين، ترسَّخت مكانة «ميلفيل» بوصفه واحداً من أهمّ كتَّاب العالم، طوال التاريخ. أفكّر الآن: كم من آلاف الأعمال العظيمة التي ابتلعها النسيان؛ لأن ناقداً بارعاً مرموقاً لم يُزِحْ عنها التراب!. كم مبدع حقيقي دهسته أقدام عربة الشهرة الطائشة التي لا يركبها إلّا قلّة من المبدعين الحقيقيين، وكثرة من الأفّاقين البارعين في صنع الضوضاء! كم اسم آخر لم يُذكَر ضمن الأهمّ، والأروع؛ لأن الزمن لم يكن عادلاً معهم، مثلما كان مع «ميلفيل»؛ قبل قرن من الزمان!.

القصّة الثالثة: الحوت يُجهض قصّة حبّ لم تولَد

في قاعة درس جامعية، كنتُ ألتقيها ثلاثة أيّام، أسبوعيّاً. هي معيدةٌ في كلِّية مرموقة، وأنا مدرّس مساعد في كلِّية غير مرموقة!.

حين تحدَّثتْ إليَّ، أول مرّة، سألتني: تبدو غير قاهريّ. ما بلدك؟ قلتُ: الفيّوم، قالت، بنبرة قاسية: نعم، أعرفها. أليست أفقر محافظات مصر؟ قلتُ: لا أدري، حقيقةً، لكني أعشق خضرتها، وأهلها، وريفها. سألتُها، بدوري: وأنتِ؟ قالت: المنوفية، لكني ولدتُ في القاهرة، وأعيش فيها. قلتُ: أليستْ المنوفية أعلى محافظات مصر طرداً لسكّانها؟ قالت: لا أدري، ورفعتْ رأسها عالياً، وانصرفتْ.

بعد أشهرٍ طويلة من تبادل عبارات التحيّة المقتضبة، سألتني، يوماً: ما هذا الكتاب الضخم؟ قلتُ: رواية «موبي ديك». قالت: عن أيّ شيء تتحدّث؟ قلتُ: عن صراع الحوت موبي ديك مع القبطان آهاب. ارتفع حاجباها تعجُّباً، وسألتني: هل تُضيّع أسبوعاً من حياتك في قراءة رواية تتحدّث عن حوت وصيّاد؟ قلتُ: أستمتع، منذ أسبوعين، بقراءتها، ولم أصل، بعدُ، إلى ثلثيها. نقَّلت نظرتها بين وجهي والكتاب، ثم ارتسمت على وجهها نبرة أسى قصيرة، وانصرفتْ.

أواخر العام الثاني من دروسنا المشتركة، كان حفلٌ، وكنَّا المدعوّين. لأوَّل مرّة، أراها بزينة كاملة، وفستان بديعٍ. جلستْ في مواجهتي مباشرةً. نظرتْ في عينيَّ طويلاً. كعروسٍ مثاليةٍ، بدتْ، جميلةً، ذكيّةً، جادّةً، واثقةً، مشرقةً، وأشياء أخرى كثيرة. قرأتُ جليّاً، في ابتسامتها المتوتِّرة، وعيونها الحالمة، ما كنتُ أكذِّب نفسي بشأنه طوال الشهور الثلاثة الأخيرة. حاولتُ لملمة الكلمات من أطراف لساني، ولم يطُلْ تردّدي بين البقاء والرحيل.. انتزعتُ عينيَّ من عينيها، وانصرفتُ.

القصّة الرابعة: الحوتُ يُعطي درساً في التواضع

في صالة بيته الصغيرة، تحلَّقنا: شباب في عشرينيات العمر، وأستاذ على مشارف الخمسين. لم يكن المشرف على رسائلنا جميعاً، لكنه كان الأقرب إلى القلوب والعقول. يحوينا بيته عدّة ساعات، كلّ أسبوع، نتحدَّث في العلم، والجامعة، وقسمنا الأثير. في تلك الليلة، أخذنا الحديث إلى الروايات التي تمزج بين القصّ الروائي والخبر الصحافي أو المقال العلمي. كنتُ قد أنهيتُ قراءة «موبي ديك»، قبل أسابيع قليلة، وهي الرواية العالمية الأهمّ في استعمال هذه التقنية. بدوت متلهّفاً على التحدَّث، أقاطع زميلاً، وأخالف آخر، وأصحّح لثالث. كنتُ منتشياً بتحليلي لرواية الحوت. أتكلّم بنبرة تمزِّق الشعرة الرقيقة بين الثقة والعجرفة، مختالاً بقراءات وتحليلات، ظننتُها لا تبارَى. حين أنهيتُ حديثي، تحرَّك أستاذي خارج الصالة، بعيداً عن مسامع الزملاء، وناداني. توقّعتُ أن يربِّت على كتفي، ويمتدح معرفتي وعلمي، لكنه، بدلاً من ذلك، قال بنظرة تمزج بين الأسى والغضب: أرجوك. تواضع في حديثك، ولا تتعالَ على زملائك.

مثل نصل سهم حادّ، اخترقت عبارته القصيرة صميم روحي. عُدتُ إلى المجلس صامتاً، مطأطأ الرأس، لا أكاد أسمع ما يُقال. مرَّ عقدان، بالتمام والكمال، على تلك النصيحة المؤلمة. ومنذ ذلك الحين، كلَّما هممتُ بالكلام، في أيّ مجلس علم، رنَّت كلمات أستاذي في أذني، واستحضرتُ عظة رواية الحوت، وحاولتُ أن أرسل الكلام هيِّناً خفيضاً. وحين تغلبني الرعونة أو الغضب أو الحماس، أستحضر كلمات أستاذي، وأؤنّب نفسي، من جديد، حتى لا يبتلعني حوت الافتتان بالذات. ■ **عماد عبد اللطيف**



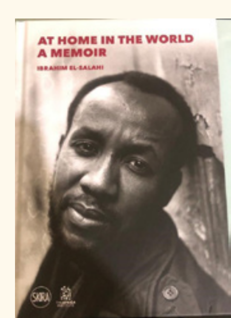
▲ Moby Dick final chase

من كنوز الفكر والسيرة والسرد

الصلحي: هذا العَالم موطني

في كتابه، هذا العَالَم موطني: ذكريات، الصادر عن منشورات معهد إفريقيا. سكيرا. عام 2022 في 252 صفحة. يفصح الفنَّان العَالَمي إبراهيم الصلحي عن تجاربه الحياتية المُتنوِّعة، والتي امتدَّت لأكثر من ستة عقود الآن، في الفنّ والرسم والتشكيل والكتابة والتدريس.

هذه السيرة تلسع بوهج خاص وألفة وحميمية وتشع بقدرات الصلحي السردية التي تدخل القارئ بسلام إلى عوالمه الخاصة: من مدينته الأثيرة أمدرمان إلى ساو باولو إلى الدوحة وإلى أكسفورد، حيث حطّ رحاله وتفرَّغ للرسم والتشكيل.



تتواتر الحكايات وتتناسل بإيقاع حميم، لكم هو متوغل في هذه الحياة -الحب والفنّ والحياة- وتجارب إنسانية في غاية الثراء من مولده في «مدينة من تراب»، حيث يستدعي طفولته وشبابه الباكر وذاكرة تلك المدينة في عقديّ الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي ومروراً بمدرسة الفنون والسفر للدراسة في بريطانيا وبدايات ما يُعرَف بمدرسة الخرطوم التشكيلية وعودة للسودان مرةً أخرى، ولاحقاً مدينة الدوحة، وإلى استقراره في مدينة أكسفورد. ما يميِّز كتابات الفنَّان الكبير تلك الصيغ السردية الباهرة والمُتنوِّعة كما في هذه السيرة أو قُل الذكريات كما أراد لها هو في نسختها الإنجليزية، لابد من الإشارة لعددٍ كبير من الصور الفوتوغرافية التي تعادل بصرياً مراحل وتجارب الكاتب الحياتية المُختلفة، وكذلك لوحتين اثنتين من أشهر أعماله. سياحة بديعة مع الصلحي في هذا الكتاب، بوح حميم كما هي كتب السيرة في التراث الإنساني.

الشر والوجود: فلسفة نجيب محفوظ الروائية

بعد مرور عقد من الزمان على صدور كُتيِّبه الموسوم «نجيب محفوظ رائد الرواية العربية»، اتّجه الناقِد الكبير فيصل دراج إلى دراسة فلسفية عميقة حول سرديات الراحل نجيب محفوظ.

في كتابه الشر والوجود: فلسفة نجيب محفوظ الروائية، الصادر عام 2022 عن الدار المصرية - اللبنانية في 326 صفحة، يقدِّم دراج مقاربةً لمشروع الروائي الكبير بأطر مفاهيمية متنوِّعة ومتعدِّدة من بداياته في الرواية التاريخية ومروراً بنصه المحوري، الثلاثية، والتي أخذت



حيِّزاً كبيراً إلى مراحل أخرى تختلف نوعياً ومن حيث الثيمات والصيغ السردية، مثل «أولاد حارتنا» و«ثرثرة فوق النيل» وصولاً إلى ملحمة «الحرافيش»: من مدخل عام إلى قراءة عميقة للثلاثية، حيث كثير من التأمل والتوغل والكشوفات والفتوقات النقدية الباهرة، في حسباننا من أروع فصول الكتاب. ومن بعد ذلك فصلاً عن تناصات محتملة فيما بين السرد المحفوظي ومنجز السرد العَالَمي من «دوستويفسكي» إلى «توماس مان» إلى «بلزاك» وبأفق مقارنة: بين -لاحقاً- معنى الوجود بين أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش، وانتهى بفصل عظيم عن الرواية والفلسفة، وأعقب ذلك إشارات الكاتب وإحالاته إلى عدد من نصوص محفوظ ليختم بأنّ «الرواية المحفوظية فنٌّ كتابي متعدِّد المستويات... رواية تصف الواقع وترسم شقاء الإنسان».

خيال لا ينقطع: قراءة في ألف ليلة وليلة

ذكر عبدالفتاح كيليطو، وفي سياق الحديث عن ابن المقفع أن «السرد حيلة العاجز». وهكذا كانت شهرزاد في سياق الدفاع عن نفسها وبنات جنسها أن تندفع وبشكلٍ محموم في حكايات لا تنتهي «وهكذا صار السرد يقوم بوظيفة دفاعية. كل قصة ترويها شهرزاد لشهريار تعادل الحياة نفسها. وبالتالي كلما زادت شهرزاد من رواية الحكايات زادت فرصها في الحياة. فالسرد هو الحياة نفسها». أو كما قال «رولان بارت» إن « السرد، ببساطة، هو الحياة نفسها».

في كتابه خيال لا ينقطع: قراءة في «ألف ليلة وليلة»، الصادر عن (دار الرافدين) 2021، يتوغل الناقِد والباحث والمُترجم العراقي سعيد الغانمي في عوالم ألف ليلة وليلة محللاً ليس فقط بنية الحكاية فحسب، بل تعدَّاها لقراءة سياقية تناول فيها بعداً مما أسماه «المعتمد الأدبي»، وخلفيات توثيقية وتاريخية حول ظهور الحكايات من الطبعات المختلفة للكتاب من (طبعة كلكتا) مروراً بـ(طبعة بولاق) الشهيرة إلى تحقيق الراحل محسن مهدي، إلى مقاربة دقيقة للنص وإلى شيوع الليالي في محيط العَالَم ومركزه وترجمات الليالي من الفرنسي

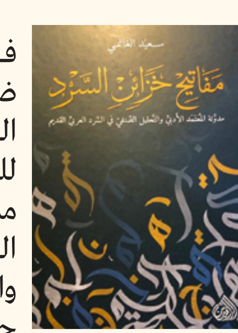


«غـالان» والإنجليـزي «بيرتون» إلى أدق تفاصيل حول عتبات الحكايـة وثيماتهـا المُتعـدِّدة والمُتنوِّعـة مثـل السـخرية وحكايات الحمَّالين والصعاليك إلى أن يصل إلى ما أسماه بالخلود السردي في الحكايات، ويختم بعدها بـ«اكتمال التجربة وانفتاح البصيرة»، وكما أوجز المُؤلِّف «... قرَّرت أن أكرِّس ثلاثة فصول لمناقشة الخصائص الصنفية للكتاب، وستة فصول أخرى للتحليل النصي لحكاياته».

وهكذا يظلّ كتاب الليالي ملهماً على الدوام ونبعاً صافياً لأجيال من المُبدعين وأية إضاءة أو بحث وبأدوات نقد نافذة تضيف الكثير لهذه الثروة السردية أو قُل النبع السردي الذي لا ينضب تماماً كما فعل المُؤلِّف في كتابه هذا بأن الليالي خيالٌ لا ينضب.

مفاتيح خزائن السرد

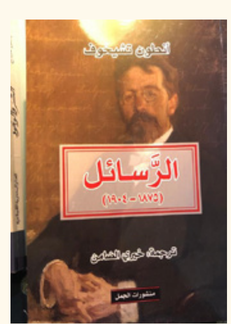
وفي كتابه مفاتيح خزائن السرد - مدونة المعتمد الأدبي والتحليل الصنفي في السرد العربي القديم، الصادر عن الرافدين، 2021، في 475 صفحة. يحفر الباحث والناقد والمُترجم سعيد الغانمي في التراث العربي بحثاً عن أصول وجذور السرد في المتون الكلاسيكية أو ما أسماه مدونة.



تقفَّى الغانمي أثر المتون السردية في التراث العربي بدأها بمُقدِّمة ضافية أعقبها نبش في قعر ذاكرة السرد العربي متلمساً بدايات محتملة للتدوين السردي، ومن ثَمَّ وبتفاصيل مذهلة يعرج إلى الملحمة والحكايات البطولية من صيغ الأدبي البطولي والدور الملحمي الإغريقي إلى جلجامش وحرب داحس والغبراء، ومن بعد ذلك تتنوَّع الفصول في تناولها لأجناس الكتابة المُختلفة التي اعتبرها الكاتِب مرجعيات تحيل إلى صيغ سردية محتملة، وترد الإشارة إلى ابن المقفع والسير الشعبية. ويمضي المُؤلِّف مقارباً لبضعة نصوص -الرسالة البغدادية للتوحيدي والبخلاء للجاحظ- بتحليل عميق لتلك السرود من الأفعال السردية وإلى تطوُّر الحكاية ومستويات اللُّغة -ما هو مغرق في عاميته وما أكثر فصاحة- وأخيراً يختم المُؤلِّف هذا السفر المرجعي القيِّم بتناول نماذج من الأمثولة والحكاية الفلسفية بداية بـ«مخاطبات الوزراء السبعة» -سبق للكاتب وحقق هذا الكتاب وصدر عام 2019 - ويواصل بحثه وبفضول معرفي لا ينتهي، في تلمس عناصر مكونة في بنى/نصوص سردية بها درجات متفاوتة من الترميز، ألا وهي الأمثولة، والتي تعتبر تقنية في بناء النصوص الأدبية.

رسائل أنطون تشيخوف

في كتاب أنطون تشيخوف - الرسائل (1875 - 1904) ترجمة: خيري الضامن، الصادر عن منشورات الجمل 2022،



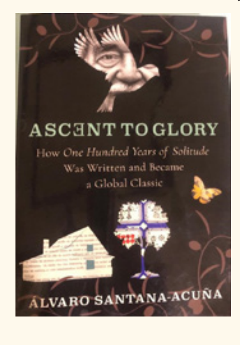
في 558 صفحة. تعدَّدت وتنوَّعت الرسائل المختارة في هذا المجلد الأنيق من القطع الكبير. من الأسرة وإلى الأصدقاء والصديقات الكُتَّاب والفنَّانين، وتنوَّعت في موضوعاتها، حيث قدمت «... شكلاً فريداً من السرد الوثائقي المُقتضب لمجريات حياة الكاتِب ومسارات إبداعه».

تواصل تشيخوف القاص والكاتِب المسرحي العظيم، حيث لم تفارقه طرائق السرد المُذهلة التي ميَّزت نصوصه بتنوُّع أجناسها في كل رسالة، رسائل إلى المُوسيقار الروسي تشايكوفسكي، والذي ربطته به أواصر قوية، وكذلك المسرحي المعروف ستانسلافسكي الذي عُرف بكتاباته حول تقنيات التمثيل، وكشف تشيكوف عن معرفة عميقة بالموسيقى وتقنيات المسرح والتمثيل من خلال رسائله لهذين الفنَّانين. أيضاً هنالك بضع رسائل للكاتِب المعروف مكسيم غوركي، وفي إحدى رسائله كتب له قائلاً: «أنت كاتِب موهوب جداً لكن توقف عن الإسهاب... حيث تقطع التوصيفات سياق الحوار. وعندما نقرأها نشعر برغبة في أن تكون مكثفة وقصيرة». وكذلك كان صارماً مع ستانسلافسكي، حيث أبدى ملاحظات مسرحية دقيقة، وفي ذات السياق سجاله مع «غوركي» حول نصه «الخال فانياً». في بضع رسائل كشف أيضاً «تشيخوف» عن همومه حول النشر والتوزيع وهمومه لما أن تصير الكتابة سبيلاً لكسب العيش أو تعيش لتكتب أو تكتب لتعيش في أفق جدليتها.

الصعود إلى المجد: كيف كتبت مئة عام من العزلة

في كتابه «أنا والآخرون» 1987، كتب الروائي المكسيكي «كارلوس فوينتس» فصلاً عن «كيف كتب ماركيز مئة عام من العزلة» وكشف فيها عن معرفة لاتينية، في معظمها شكّلت آليات كتابة لمعظم كتَّاب أميركا اللاتينية عموماً و«ماركيز» بوجهٍ خاص، خاصة ما أسماه ماركيز «عزلة القارة» في خطابه لما نال نوبل 1982 .

وفي كتاب ألفارو سانتا-أكونا، الصعود إلى المجد: كيف كتبت مئة عام من العزلة، الصادر عن منشورات جامعة كولومبيا، 2021، في 370 صفحة. رصد ألفارو -أستاذ علم الاجتماع- السياقات الاجتماعية التي كانت بمثابة آليات الكتابة السردية وعمل على تفكيك النص، بأدوات سوسيولوجية نافذة، النص حتى قعره وخرج بنتائج مدهشة.



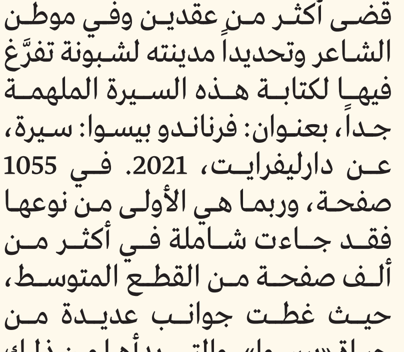
ذكر أن مئة عام من العزلة، وعلى الرغم من أنها رواية عن العزلة إلّا أنّ كاتِبها تقاسم مشروعه مع آخرين: عائلة ماركيز، أصدقاؤه في كولومبيا

وحول العَالَم، جماعات مافيا مكسيكية ووكالات إسبانية، والتي خلقت نسقاً أسهم في ذلك العمل ويأتي الكاتب بتفاصيل مدهشة وممتعة تضيء النص بكل حوافه وجوانبه. هذه كتابة جمالية استدعى فيها الكاتِب، ليس فقط علم الاجتماع، بل معرفية أدبية وفلسفية عميقة تكشف عنها هذه الكتابة، والتي في حسباننا عملت على إضاءة الرواية الأكثر شيوعاً والأعظم في التلقي. وهكذا يقرأ الكتاب بمتعة وكأنك تعيد قراءة الرواية من جديد. على الرغم من المسافة المرهقة فيما بين كتابة فوينتس وهذا الكتاب.

سيرة فرناندو بيسوا

زعم أحد الباحثين قبل بضع سنوات أن نص الشاعر البرتغالي «فرناندو بيسوا» (1888 - 1935) «كتاب اللاطمأنينة»، من النصوص القابلة لتفسيرات شتّى إلّا أنه يصمد تماماً أمام تفسير كونه سرداً اتوبيغرافياً - سيرة ذاتية، لذلك الشاعر الغامض والملتبس والذي شاعت كتاباته في معظم لغات العَالَم، خاصة الكتاب المشار إليه ونذكر هنا الترجمة الرائعة التي قام بها الشاعر والمُترجم المغربي المهدي خريف.

ولطالما تطلّع القُرَّاء والباحثون لسيرة للشاعر تكشف عن جوانب كثيراً ما استثارت فضولهم. «رتشارد زينيث» الذي عُرف بترجماته لمعظم أشعار «بيسوا» إلى الإنجليزية، قضى أكثر من عقدين وفي موطن الشاعر وتحديداً مدينته لشبونة تفرَّغ فيها لكتابة هذه السيرة الملهمة جداً، بعنوان: فرناندو بيسوا: سيرة، عن دارليفرايت، 2021. في 1055 صفحة، وربما هي الأولى من نوعها فقد جاءت شاملة في أكثر من ألف صفحة من القطع المتوسط، حيث غطت جوانب عديدة من حياة «بيسوا»، والتي بدأها من ذلك الصندوق الضخم الذي حوى آلاف الصفحات كتبها «بيسوا» بخط يده ولم تكشف إلّا في وقت متأخر بعد سنين من وفاته (1935) وكشفت تلك الأوراق ليس فقط شاعراً عظيماً بل كاتباً وناقداً وفيلسوفاً ومترجماً وناشراً، وكما أوضح «زينيث» في هذه الترجمة، حيث فتح سيرة طفولة الشاعر وسفره وهو بعد طفل صغير إلى جنوب إفريقيا. «زينيث» الذي عرف حياة الشاعر وتوغل فيها فتح هذه السيرة، منطلقاً من كل كلمة وبيت شعر ومقالة فلسفية وترجمة قام بها في حياته، فتحها على فضاءات وأزمنة متعدِّدة ومتنوِّعة في حياة الشاعر، والذي لم ينشر في حياته سوى كُتيِّب صغير بعنوان «رسالة: قصة باطنية عن البرتغال»، كما أوضح «زينيث». وكذلك صور فوتوغرافية غطت كل مراحل حياة الشاعر وحتى وفاته، بالإضافة إلى بيبلوغرافيا غطت كل كتاباته، المنشورة منها وغير المنشورة، وما كتب عنه. في روايته البديعة «سنة موت ريكاردو ريس»، لعب مواطنه ساراماغو على خلفية تعدُّد الأسماء التي كتب



«بيسوا» والتي تناولها «زينيث» واحداً بعد الآخر، والذي لم يترك حتى خيوطاً متخيلة لإضاءة حياة واحد من أعظم شعراء القرن العشرين، شاعر قال عنه «ساراماغو» أيضاً: حفظ العديد من الألسن، وكتب الشعر كما لم يكتبه أحد، لا من قبله ولا من بعده.

يوميات فتغنشتاين

الفيلسوف والرياضي النمساوي «لودفيغ فتغنشتاين» (1889 - 1951) الأكثر حضوراً في إمبراطورية العلامات، اللّغة وأفعال الكلام وفلسفة اللّغة أكثر منه في عالم العمارة أو الرياضيات، بل وحتى الفلسفة نفسها.

أخيراً صدرت يومياته (1914 - 1916) ترجمة: مارجوري بيرلوف، عن دار ليفرايت، 2022 . في طبعة منقحة ومزيدة في 218 صفحة، بعد طبعة أولى، فأت على محققيها الكثير مما جاء في تلك الدفاتر الثلاثة التي حرص الفيلسوف على تدوينها يوماً بعد الآخر أثناء الحرب العَالَمية الأولى، وهذه انتظرها الباحثون لأكثر من قرن الآن لأهميتها بالنسبة لنصه المحوري «رسالة فلسفية منطقية» والذي صدرت طبعته الأولى عام 1921 والذي ما زال يثير جدلاً واسعاً في كل دوائر العلوم الإنسانية والاجتماعية. هذه اليوميات كتابة حميمة تكشف عن أوجه إنسانية عن هذا الفيلسوف الغامض والملتبس، بل وتميط اللثام عن كثير من الغموض حتى في كتاباته. كم فرحته عظيمة لما أن انتهى من كتاب «تولستوي» مختصر الإنجيل أو كتاب آخر لـ«نيتشه»، على أن فرحه الطفولي لما أن انتهى من رائعة «دوستويفسكي» «الأخوة كرامازوف»، حيث تكشف هذه الاشتباكات مع تلك النصوص قلبه بالغ الطيبة واحتفاءه حين تقاطع مع أولئك الكبار ويكشف ذائقة «فتغنشتاين» وروحه القلقة وتوقفه غير العادي عند كل لفظة وكل عبارة، الأمر الذي يبين اهتمامه المُبكِّر جداً بموضوعة اللّغة. حرص في هذه اليوميات على تدوين أحلامه وكوابيسه وشجونه من اليومي والمعيشي ورسائل الأسرة والأصدقاء إلى هموم ومشاغل معرفية وفلسفية بالغة التعقيد. في الدفتر الثاني أفصح عن همومه الفكرية «زاد فضولي الآن حول مستقبلي وما ينبغي أن يكون عليه» إلى أن يصل في الدفتر الثالث، «اتّسعت اهتماماتي الفكرية من أسس المنطق لتشمل التأمل في طبيعة هذا العَالَم المُلتبسة». وبالفعل تظهر ملامح الرسالة المنطقية الفلسفية في الدفتر الثالث لدرجة الإفصاح عن مشروعاته الفلسفية والكشف عنها، وقد أشارت المُترجمة في هوامش الكتاب «بالفعل تظهر ملامح مشروع كتابة محتملة، فلسفية محتملة، وتحديداً «رسالة» ومن هنا تجيء أهمية اليوميات التي في الأصل اقتات عليها الرسالة».



■ **د. أحمد الصادق أحمد**

«Ticket to Paradise /تذكرة إلى الجنة»

من نهاية العَالَم .. إلى الاحتفال بالحياة

تمدَّدت المساحات الخضراء وهيمن رذاذ البحر الفواح، لنعود إلى حقبة أكثر دفئاً ورومانسية وجمالاً مما نحن عليه الآن. كيف لهذا الحبّ الوليد أن يوقظ حباً قديماً داهمه الاغتراب؟ لم يكن اليوم سوى ذكرى البارحة التي بعثها الحاضر وألبسها طوق الياسمين، الذي عَلقَت، بوريقاته الحريرية، بقايا الأمنيات القديمة.. وشوشات الماضي جاءت لتهمس في أذنيّ المُستقبل، ربمَا أمكنها اللحاق بما تبقَّى من هدر الأيام.. حقاً، الحبّ لا يعترف سوى بقدسية البدايات ويصفع دُمى الواقع ويشهق في وجه صقيع اللحظات، فيحيلها إلى وهج غير قابل للانطفاء.. فهو جنون اللحظة ومتعة طفولية لا تكترث بالعَالَم وانسجام لا يحدث إلّا مع شخصٍ بعينه دون غيره، مهما تأخرت لحظات الوصول.



تلك هي الحالة التي تعيشها مع الفيلم الرومانسي الكوميدي «تذكرة إلى الجنة»، بطولة النجمين العالميين جوليا روبرتس وجورج كلوني، شاركهما؛ كيتلين ديفير، بيلي لورد، ماكسيم بوتييه وموران كين، ومن إخراج «أول باركر»، حيث جمع الفيلم، من جديد، شمل نجوم سلسلة أفلام «Ocean's Eleven» والأصدقاء القدامى. كما أعادنا الثنائي السينمائي، شديد الانسجام «روبرتس» و«كلوني»، إلى حقبة غالية تميَّزت بهذه النوعية من الأفلام التي كانت تحظى بشهرة وإقبال شديدين في تسعينيات القرن الماضي. فعلى ما يبدو أننا أصبحنا بحاجة إلى العودة إلى الماضي بعد أن أصابتنا حالة من التعطش لما كُنّا عليه، فلم نعد نحن كما كُنا ولا المسرح الحياتي كما كان.. وهنا يكمن التأثير الحقيقي للفيلم الذي يبدو فيلماً «عادياً» على مستوى الفكرة والتنفيذ، لكنه يُخاطب احتياجاً ليس عادياً لدى الغالبية.. فهذا «العادي» صِرنا نفتقده، بالفعل.

لقد غمر الفيلم المُتلقي بفيض من جمال الطبيعة الهادئ والمُطمئِن للَنفس والعائد بها إلى حالتها الأولى، ضد الموجة الطاغية مؤخراً على المنتج السينمائي من نوعية أفلام نهاية العَالَم والهجرة إلى خارج الكوكب وحقبة ما بعد الإنسانية وهيمنة الآلة وما غير ذلك من تخلٍ عن ماضينا وكوكبنا وذكرياتنا، وكذلك واجباتنا تجاه ما نحن فيه. يتخفَّف الفيلم، ولو لحظياً، من شبح الحروب والأوبئة وسيناريوهات الفناء التي تطارد كوكبنا والإغراق في التوقعات القاتمة لما ستحمله التغيُّرات المناخية خلال العقود القادمة من جفافٍ وقحولة وندرة في المياه والغذاء والطاقة.. فجأةً نترك فوهة البركان التي تستعد لإلقاء الحِمم في وجوهنا، لنتحوَّل إلى مشهد مغاير.. «استراحة محارب» نحن في أمس الحاجة إليها وكأننا على متن زورق يسبح في مياه شديدة الصفاء لم تعكرها بعد ثورة التكنولوجيا وخطايا الاقتصاد، فلا يطفو على



صفحتها سوى وريقات الزهور الفواحة وانعكاسات الأوجه المحبة للحياة. لقد توقف الفيلم بنا جميعاً عند الجمال الذي لا يزال متاحاً بين أيدينا كـ «دعوة أخيرة» للحفاظ عليه وحمايته من الخفوت.

ربما لم يلحظ المُتلقي هذه الرسالة في البداية، لكنها كانت حاضرة طوال الأحداث بفعل تجوُّل الكاميرا المذهل والموغل بين جنبات الطبيعة الخلابة، التي لا تزال بالفعل ساحرة رغم ما أصاب بعض جنباتها من تضرُّر. وعلى الرغم من أنه لم يجر تصوير الفيلم، فعلياً، في مدينة بالي، إلّا أنه يمكن ملاحظة حرص طاقم الإنتاج بأكمله على بذل قصارى جهده لجلب جمال الجزيرة بثقافاتها وطبائعها المُختلفة. لقد اختار المخرج التصوير في جزيرة « كوينزلاند» بأستراليا نظراً لظروف الوباء، لكن يُحسَب له حرصه على إبراز عادات وتقاليد سكان «بالي» في حياتهم اليومية وطقوس استقبالهم الضيوف والتعارف بين عائلتي العروسين، وكذلك مراسم الزفاف.

لقد انتصرت نضارة التصوير الخارجي المُكثف إلى مفهوم السينما الكلاسيكية فيما قبل حقبة «كورونا» وكأنه يمحو قيود عامين انزوت خلالهما كلّ مظاهر الحياة الطبيعية وتوقفت خلالهما صناعة السينما، باستثناء النسخ الرقمية المُصوَّرة داخل الاستوديوهات، ما جعل فيلم «تذكرة إلى الجنة» بمثابة «تذكرة إلى الحياة» بوتيرتها الطبيعية بفضل غلبة مظاهر العودة القويّة إلى الحياة الطبيعية فيما قبل قيود الوباء، فنشعر، فجاءة، وكأننا أعدنا عقارب الزمن إلى الوراء واستغرقنا في أعوامنا الفائتة عبر نظارة ثلاثية الأبعاد.. لقد أعاد الفيلم أيضاً الحياة إلى صالات السينما العالمية التي عانت خواءً طوال العام الماضي، ليحتلّ الفيلم المركز الثاني في شباك التذاكر في نيويورك.

ذكرني الفيلم أيضاً بأفلام فائقة النجاح، على رأسها فيلم «French Kiss» للفنّانة الجميلة «ميج ريان» و«كيفين كلاين».. فهناك الكثير من التشابه الجميل والمُحبب الذي لا يحرق تفاصيل القصّة بقدر ما يخلق حالة من الحنين الإيجابي بين العملين..كثيراً ما نشتاق للذكريات ونفتش على آثارها بين أشيائنا كي تعيد لنا دفء اللحظات الفائتة ..هذا ما فعله فيلم «تذكرة إلى الجنة» الذي هو في الواقع «تذكرة إلى الماضي» بكلّ جمالياته الغائبة وذكرياته الطازجة. فبعد 12 يوما فقط من عرضه وصلت إيرادات الفيلم إلى 15 مليونا و312 ألف دولار بجميع دور العرض العالمية، وبعد أن جرى طرحه

في دور العرض الأميركية في 21 أكتوبر، احتلَّ الفيلم المركز الثاني في شباك التذاكر بإيرادات تجاوزت 16.3 مليون دولار في أميركا الشمالية، بينما وصلت إيراداته عالمياً حوالي 97 مليون دولار حتى الآن.

كذلك يُعَدُّ الفيلم عودةً موفقة لكلّ من كلوني وروبرتس لهذه النوعية من الأفلام المُسماة في هوليوود بأفلام «sweet & light»، لاسيّما أن «روبرتس» اشتهرت بسلسلة من أفلام الكوميديا الرومانسية في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي؛ منها «بريتي وومن» و«نوتنغ هيل»، بينما كانت آخر كوميديا رومانسية لكلوني فيلم «يوم جميل» في عام 1996. يمثل أيضاً فيلم Ticket to Paradise عودة مُرحبٌ بها إلى الفنّ التقليدي للكوميديا الرومانسية الرائجة.

دارت أحداث الفيلم حول زوجين منفصلين (جورجيا وديفيد) قبل 25 عاما. كان لديهما ابنة تدعى ليلي (كايتلين ديفر)، ثمَّ انفصلا بعد خمس سنوات. الطلاق يجعل علاقتهما غير متناغمة بشكل متزايد. يختاران إبقاء أنفسهما مشغوليْن بالعمل من أجل تجنُّب التفاعل مع بعضهما البعض. ومع ذلك ، فإن العلاقة بين الاثنين وطفلتيهما كانت على ما يُرام أيضًا. تتخرَّج ابنتهما «لي لي» من الكلية، وتقرِّر هي وصديقتها المُقرَّبة، رين (بيلي لورد)، أخذ إجازة قصيرة إلى جزيرة بالي. تخطط ليلي لدخول عالم القانون وأن تعمل محامية. وعند وصولها إلى بالي، تلتقي بجيدي (ماكسيم بوتييه)، وهو شاب محلي يعمل مزارعا للأعشاب البحرية. وقعا في الحبّ، ومع مرور الوقت، قرَّر الاثنان الزواج. تريد «لي لي» أيضًا العيش مع جيدي في الجزيرة. وبعد إبلاغ والديها بقرارها، تطير جورجيا وديفيد (روبرتس وكلوني) على الفور إلى الجزيرة ، ويقرران العمل معًا لتخريب الزواج لمنع «لي لي» من إتمام هذه الزيجة.

وفي مفارقة كوميدية نجد أن هذين الزوجين تعود بينهما الألفة بمجرد صعودهما إلى الطائرة معاً رغم الخلافات التي كانت تدور فيما بينهما كـ «مشاكسات طفولية» تنم عن حبّ دفين في واقع الأمر؛ كانا طفلين دائمي الشجار، لكنهما لا يفترقان، وإلّا داهمهما البكاء. لقد كانت، في الواقع، رسالة تبعث على الأمل، مروراً بالتأكيد على قدسية الروابط الأسرية التي تبقى متصلة مهمّا حدث من خلافات، وانتهاءً بأن الحبّ الحقيقي لا يموت مهمّا ذبُل بفعل سوء الفهم وارتباك وتيرة الحياة. ولا شك أن أداء البطلين (كلوني وروبرتس) ساهم في إقناع الجمهور بسلاسة وواقعية الأحداث، حيث بدا كل منهما كأنه يتصرَّف بشكلٍ تلقائي، لا يُمثل، ولا يحفظ





دوراً ويحاول تأديته. ومن هنا يشيع الضحك من القلب الذي تجد نفسك منقاداً إليه بكلّ رضا، وعن طيب خاطر. فكان هناك تناغم واضح بين فريق العمل، ما جعل الأداء تلقائياً للغاية ودفع المُتلقي للظن بأنه يرى «كواليس العمل» وليس العمل ذاته، من شدة التماهي بين أداء الأبطال وحبّ الحالة ذاتها وكأنها حقيقة وليست تمثيلاً. فمن الواضح أن مخرج العمل «أوول باركر» منح البطلين الرئيسيين مساحةً كافية من الحريّة في الأداء. وقد صرّح كلوني وروبرتس بأنهما وافقا، بلا تردُّد، على المُشاركة في الفيلم لإعجابهما بالقصّة، ولأنهما سيعودان للعمل معاً بفيلم «لايت»، علماً بأن تجمعهما في الواقع صداقة متينة وقديمة منذ سنوات؛ لذلك تصرَّفا على سجيتهما أثناء التصوير، ما أضفى مزيداً من الحميمية على الأحداث.

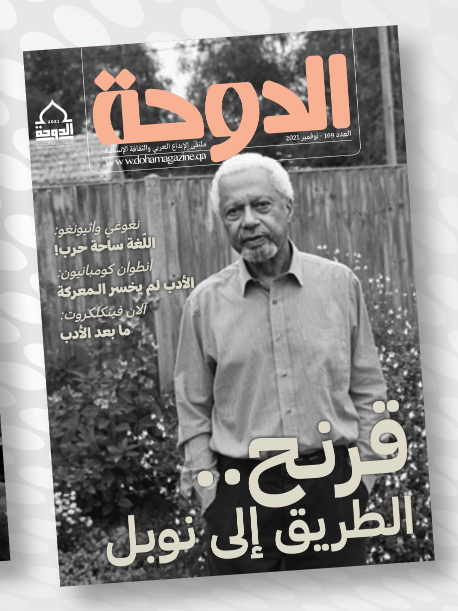
هناك تفاصيل كثيرة في العمل تجعله مميَّزاً وخارجاً عن المألوف والمُكرَّر، من حيث طريقة معالجة الأزمة والعلاقة بين الزوجين وابنتهما، أو من حيث المواقف الكوميدية التي تبدو عفوية غير مبتذلة.. كلّ هذا العداء الطفولي والعناد المُفرط بين المُطلقين، أو بالأحرى، الحبيبين السابقين يكشف، لاحقاً، عن حبٍّ لم ينطفئ ولم يمت، وأن الحياة بينهما لم تكن بهذه البشاعة التي يتحدَّثان عنها، لتصبح علاقة ابنتهما هي الصحوة التي انتظراها طيلة ربع قرن من القطيعة، ليأتي مشهد النهاية مُكللاً بتلك القفزة التي عانق فيها كلّ منهما يد الآخر دون أن ينبثا بكلمة، ليعودا إلى الجزيرة بعد أن اتخذت عيونهما القرار في كنف مساحة من الصمت كانت أشبه باعتذارٍ طويل عن سنواتٍ مهدرة دون سبب وجيه، ما خلق حالة من النشوة والسعادة المُتسللة إلى المُتلقي الذي يدرك أن تلك الرحلة التي قاما بها كانت، بالفعل، تذكرتهما إلى الجنة التي غادراها منذ ربع قرن.

ربما بعد رحلة من العمل وإثبات الذات والركض في طرقات الحياة، نكتشف أن هناك مكتسبات ذات أهمية خاصة، أهمها أن نخلد إلى شريك نطمئن معه إلى النهايات قبل البدايات، وأن نتذوق السعادة فقط بالبقاء معه إلى الجوار.. ربما تتعاظم هذه المكاسب الروحية وتزداد أهميتها وقيمتها عندما يقترب القطار من محطاته الأخيرة ونصبح في خريف العمر.. لقد اختار صُنَّاع العمل نهايةً تضع كلمة البداية.. نهايةً تجعل المتلقي مستغرقاً في حالة من الرضا والإيجابية حتى وإنْ كانت نهاية متوقعة مهَّدت إليها حالة الانسجام التي طرأت على البطلين في منتصف الأحداث.. لم يقلل التوقع هنا من جودة النهاية، بل خلق إشباعاً ورضا لدى الجماهير وفتح نافذة من التخيُّل لإكمال ما بعد الأحداث، حيث يعيش الأبوان إلى جوار ابنتهما في جزيرة الأحلام، ليكمل الجميع الحياة بطريقةٍ أقل صخباً وأكثر جمالاً ودفئاً.. وهو الأمر الذي باتت الغالبية تتوق إليه وسط حياة صارت الاضطربات «وضعها التلقائي» وليس «حالة عابرة» يمكن تغييرها بضغطة «اختيارية».

■ شيرين ماهر



















أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

سارة أُوزتُرك

يمكن للترجمة أن تحدّ من المركزية الأوروبية

تنتمي «سارة أوزترك» إلى الجيل الجديد من المترجمين الأتراك، الذين يخوضون تجربة الاقتراب من اللّغة العربية بكثير من العشق. حصلت على ماجستير الفنون الجميلة من الجامعة الوطنيّة، في كاليفورنيا، كما حصلت على الدكتوراه في مجال دراسات الترجمة من جامعة بوغازجي، في إسطنبول. ترجمت «سارة أوزترك» عدداً من الأعمال العربية إلى التركية، من بينها كتاب «النبي» لجبران خليل جبرانٍ، ورسالة «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي، و«كتاب التوّابين» لابن قدامة المقدسي. كما ترجمت أعمالاً من الإنجليزية إلى العربية، من بينها: «ترجمات مختارة من شعر إيميلي ديكنسون»، و«الزن في فنّ الكتابة» للكاتب الأميركي «راي برادبري»، الذي عرَّبَته رفقةَ هيفاء القحطاني، وآخرين. كما أصدرت «سارة أوزترك» عدداً من الأبحاث العلمية في مجال علم الترجمة.

ولدتِ في المدينة المنوَّرة، ودرستِ فيها لسنوات. ما الذي تحتفظين به من هذه التجربة؟

- محبّة الرسول (صلّى الله عليه، وسَلَّم)، وجيرة، وصداقات، وتجارب الحياة المدرسية، وشيئاً من الروح الحجازية.

اللّغة العربية هي لغتك الثانية. كيف تعيشين تجربة اختيار اللّغة العربية، على مستوى الحياة؟

- لم يكن انحيازي للُّغة العربية مرتبطاً باختيار ما، إنما تشكَّلَ بها لساني منذ الطفولة. كما أن انصباب تركيزي، في مجال اللّغات، على مستوى العمل والحياة، لم يكن اختياراً بحَدّ ذاته. الشيء الوحيد الذي اخترتهُ هو أنني استثمرتُ كلَّ الفرص القليلة التي أتيحت لي، باعتباري امرأة أجنبية في محيط ثقافي محدود، وحاولتُ توجيهها، وتعزيزها بالجُهد والمثابرة، ولم أتمكّن من الإنتاج في مجال اللّغة إلا بعدما عدت إلى تركيا.

ترجمتِ العديد من النصوص، ومن بينها «النبيّ» لجبران خليل جبران، و«كتاب التوّابين» لابن قدامة المقدسي، ورسالة «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي. ما الذي تحمله ترجمة الأعمال الأدبية العربية للقارئ التركي؟

- أستأذن بالاقتباس من إجابتي في حوار آخر أُجرِيَ معي سابقاً: عندما أترجم عملاً أدبياً من اللّغة العربية إلى التركية، أنقل، من يمين الصفحة إلى يسارها، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً؛ أنقل تاريخاً، وجغرافيا، ومقتطفات من رؤية أصحاب اللّغة وتحرُّكاتهم؛ وذاك ما يمكن أن تحمله ترجمة الأعمال العربية لقرّائها في تركيا.

ما المعايير التي تقود اختياراتك، على مستوى الأعمال المترجمة؟

- فِعلُ الاختيار يرتبط، على مستوى تجربتي الشخصية، باختيار الناشر الذي أتعامل معه، خصوصاً إذا كنتُ أترجم مقابل أجرة. ويستند اختيار الناشر على خطّه التحريري، وعلى مصادر ما يصدره من أعمال، محلِّيّة كانت أم أجنبية، والمعيار الأساس هو الجودة. أمّا قياس الجودة، وتقييمه، فالصواب فيه أو عدم الصواب يعتمدان على جودتي أنا، بصفتي قارئة ومحلِّلة. وفي كلتا الحالتَيْن (جودة الناشر، وجودتي)، يظلّ أمر الاختيار نسبياً، وذاك يجعل المعيار عنصراً ديناميكياً يتحرَّك ويتغيَّر، لا ثابتاً قابلاً لتكرار التطبيق. أمّا النصوص الشعرية المنفردة التي ترجمتُها حتى الآن، فمعظمها كان من اختياري، وهذا الاختيار ينبع من تقديري للنصّ بصفته عملاً أدبيّاً. ولو عدنا إلى الحديث عن المعيار، يتجلىّ، هنا، أيضاً، دَوري وجودتي بصفتي قارئة ومحلِّلة.

هل يمكنك تقريب القارئ من طقوسك، على مستوى الترجمة؟

- أظن أن عملية الترجمة أكبر من كونها طقوساً، بل إنها تتطلّب جُهداً كبيراً على مستوى التحليل والبحث؛ تحليل النصّ والبحث في تفاصيله عن معنى أو معلومة أو خلفية، وهذه خطوات لا يمكن أداؤها حقّ الأداء إلّا بالمزيد من القراءة عن مادّة النصّ الذي أمامنا؛ وذلك ما يشير إليه الناقد الفرنسي «أنطوان برمان» في كتابه «نحو نقد الترجمة»؛ إذ يتحدث عن ضرورة إسناد فعل الترجمة إلى ما يسمِّيه «قراءات موازية»، بإمكانها



أن تساعد على فهم النصّ المراد ترجمته أو كتابته، واستيعاب الظروف المحيطة به، مضيفاً أن أدوات الترجمة لا تنحصر على القواميس اللّغوية، بل تتعدّاها، بالضرورة، إلى هذه النصوص الموازية للنصّ الأساسي. وبعد القراءة، تأتي الكتابة، أي إعادة كتابة النصّ بلغة أخرى، وتلك عملية ذات أبعاد عديدة (لغوية-عصبية، واجتماعية، وثقافيّة وسياسية، واقتصادية) يختصُّ بدراستها وتحليلها المجالُ الأكاديمي الذي أعمل فيه، والذي يتجلّى في دراسات الترجمة. وإذا عُدنا إلى «طقوسي» الشخصية في مجال الترجمة، فهي تقوم على عملية مفاوضة بين المضمون والتعبير/الأسلوب، وأحاول، من خلال ذلك، أن أنشئ نصوصاً عبر لغة أخرى.

برأيك، ما أهمّ الصعوبات التي قد تشوِّش على هذه الطقوس؟

- أظن أن أهمّ هذه الصعوبات تتجلّى في عُمر النص المترجَم، فقد تحدث فجوات بين الاستخدامات المفهومية للكلمات مع مرور الزمن. كما نجد تنوُّع اللهجات العربية، بالأخصّ، إذا كانت الترجمة سمعية-بصرية.

هل تهمُّ الصعوبات نفسها حالةَ الاشتغال على ترجمة نصوص مخطوطة، كما حدث في مغامرتك في نقل «طوق الحمامة»، لا بن حزم الأندلسي، إلى التركية؟

- أظن أن الأمر هنا أصعب، وذلك بسبب تنوع ظروف كتابة المخطوطات ونَسْخها، واختلافها على مستوى سهولة قراءة خطوطها، وتعدُّد النسخ المتوفرة منها، وتفاوت تلك النسخ من حيث الأهمِّيّة، والفروقات الواردة بينها. واقتضتْ مني هذه الصعوبات، في حالة ترجمة «طوق الحمامة»، الاستعانةَ، من جهة، بالنصوص المحاذية التي تتلاقى حول المخطوط، ومن بينها تعليقات الناسخ والطبعات المحقّقة والترجمتان السابقتان على ترجمتي، ومن جهة ثانية، اللجوءَ إلى النصوص الموازية، المتجلِّية، على سبيل المثال، في السياق الجغرافي، والسياق التاريخي لما يُروى في رسالة «طوق الحمامة».

أصدرتِ، مؤخَّراً، دراسة علمية عن وضعية الترجمة من التركية إلى العربية، تحت عنوان: «مسح لما نعرفه: الترجمة الأدبية من التركية إلى العربية بين عامَيْ (1923) و(2005)». كيف ترين خصوصيّات هذه الوضعية؟

- تناولتُ، في هذه الدراسة، الخطوط العريضة لتدفُّق الترجمة الأدبية من التركية إلى العربية بين عاميّ (1923) و(2005)، بناءً على (كتالوج) للأعمال الأدبية المترجمة التي نُشِرت في تلك الفترة. وكان الهدف من هذه الدراسة هو فهم طبيعة أنواع الأعمال الأدبية المترجَمة التي تحضر، بشكل كبير، عندما يكون للنظام المضيف تاريخ مضطرب مع نظام المصدر. وتتجلَّى عوامل الاضطراب، في حالة تركيا والشرق الأوسط العربي، في سلسلة من الخلافات الأيديولوجية، والخلافات السياسية. ويُظهر التحليل أن الترجمة من التركية إلى العربية استمرَّت رغم الحقد التاريخي بين تركيا والشرق الأوسط العربي. وأشير إلى أن حضور الترجمة من التركية إلى العربية، تعزَّزَ، بشكل كبير، ابتداءً من سنة 2005، مع إطلاق وزارة الثقافة والسياحة التركية لبرنامج التعريف بالأدب التركي في الخارج، وهو يسعى إلى تشجيع ترجمة الأعمال الأدبية التركية إلى لغات العالم، بما فيها اللّغة العربية، وذلك عبر تقديم الدعم لدور النشر الأجنبية الموجودة خارج تركيا. كما يجب التذكير بأهمِّيّة الدور الذي تلعبه الترجمة السمعية-البصرية من خلال دبلجة الدراما التركية باللّغة العربية.

أنتِ، أيضاً، شاعرة. كيف تديرين العلاقة بين مشروعك الإبداعي ومشروعك على مستوى الترجمة؟

- أظن أن المشروعين يتَّسمان بالتكامل، وبأفقهما المشترَك؛ ذلك لأن الابداع لا يُخلَق من عدم.

يعرف عدد من الدول الأوربية تزايد حدَّة خطاب الكراهية. ما الذي يمكن أن تقدّمه الترجمة لتجاوز هذ الوضع؟

- يمكن للترجمة، إذا ما تَمَّ القيام بها بوعي وضمير وبمهنية، أن تحدّ من المركزية الأوروبية، وتكسر الثنائية المنشأة بين المركز والمحيط.

■ حوار: حسن الوزاني

الغروتيسك: أدب الغرائبيّات

كثيراً ما يُطرح عليّ سؤال، بإلحاح، حول ما إذا كانت أيّ من الشخصيات، في رواياتي، تستند إلى أناس حقيقيِّين. على العموم، الجواب هو: لا. لقد كتبت الكثير من الروايات، لكني في مناسبتين أو ثلاث مناسبات، فقط، اخترت، عن قصد، ومنذ البداية، شخصاً حقيقيّاً عندما أنشأت شخصية (في كلّ الأحوال كانت شخصية ثانوية)، وعندما قمت بذلك، كنت متوتّراً بعض الشيء خوفاً من أن يكتشف القارئ أن الشخصية قد تم تشكيلها على قياس شخص ما، خاصّةً إذا كان هو الطرف الذي تستند إليه الشخصية. لكن، لحسن الحظّ، لم يكتشفني أحد، ولو مرّة واحدة. قد أقوم بنمذجة شخصية على شكل شخص حقيقي، لكنني، دائماً، أعيد صياغة الشخصية بعناية وجدِّيّة حتى لا يتعرَّف الناس إلى الأصل. ربَّما الشخص نفسه لا يفعل ذلك، أيضاً.

يُعَدُّ أدب الغرائبيّات واحداً من ألوان الأدب الغريبة على الذائقة العربيّة، ويعود أول ذكر لهذا المُصطلح إلى كتاب «المقالات» الذي ألّفه الكاتب الفرنسي «ميشيل دو مونتانيَه» عام 1580، ممّا يدل على قِدَم هذا اللون من الأدب، على الرغم من كونه يكاد يكون معدوماً في الأدب العربي الحديث.

ويعرِّف قاموس كيمبردج هذا المُصطلح كالآتي:
Grotesque: a painting or other artistic work with an image of a person that is ugly or unpleasant as its subject.

وذلك أنّه أي لون من ألوان الفنّ، رسماً كان أو غير ذلك، يصوّر شخصاً قبيحاً أو ذا طلّة لا تسرّ الأنظار. وينسحب هذا المفهوم على ألوان الأدب المكتوب بمعنى كل ما هو غريب. وهذا المفهوم غير غريب على الأدب القديم، إذ يجد المرءُ الكثير من عناصره في كلاسيكيات الميثولوجيا الإغريقية مثل أوديسة هوميروس وثيوغونيا هسيود وتحوُّلات أوفيد.

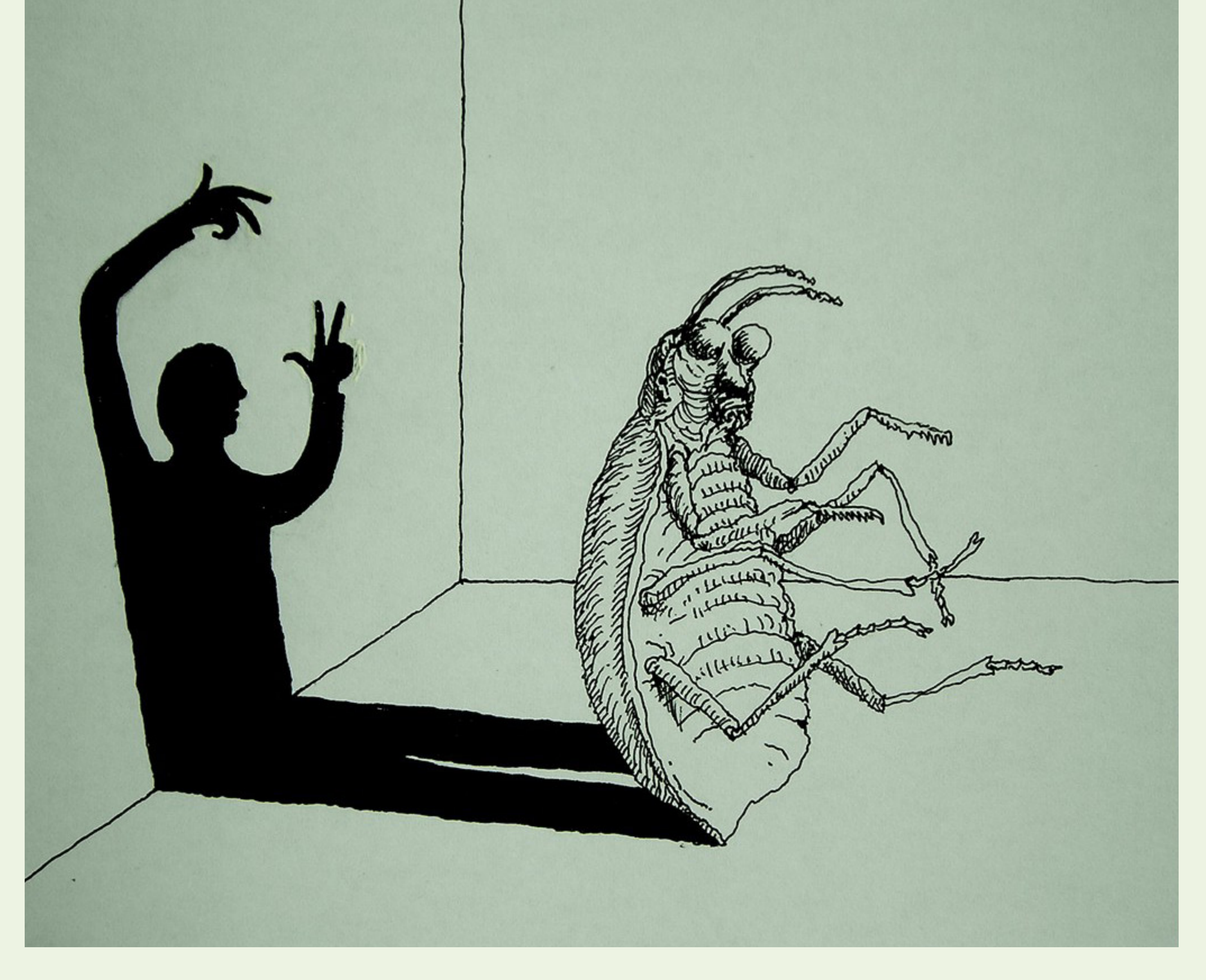
ويُعَدُّ هذا اللون من الأدب انطلاقة من الأدب المُعتاد الذي يتسم بالمنطق والنظام والتناغم والاتزان. وتكمن الغرابة في عناصر منها الشخصية والأسلوب وموقع الرواية.

ومن الأمثلة على هذا اللون من الأدب من ناحية عنصر الموقع في الأدب الحديث رواية «رحلات غوليفر» لـ«جوناثان سويفت»، حيث يرتحل «غوليفر» إلى بلاد الأقزام الذين لا يزيد طولهم عن عقلة الإصبع، وبلاد العمالقة، وبلاد الجياد الناطقة، والجزيرة الطيّارة.

أما من ناحية عنصر الشخصية، فإن أي شخصية في أي عمل روائي تعتبر غرائبيّة إذا ما أثارت في نفس القارئ التعاطف والاشمئزاز في آنٍ واحد من دافع تشوُّه في الخلقة أو خبال في العقل أو خصائص اجتماعية تثير في النفس الضيق. فمن هذا المنطلق نجد شخصية «غولم» في رواية «سيّد الخواتم» لـ«توكين»، وهو رجل قد وقع ضحية سطوة خاتم سورون لسنواتٍ عديدة حتى تشوَّه شكله وأصبح أقرب إلى الغولِ والعفريت منه إلى الإنسان. وكذا شخصية «أحدب نوتردام» لـ«فيكتور هوغو»، وهي قصة عن الأحدب المُشوَّه (العنصر الغرائبي) «كوازيمودو» وحبّه للغجريّة المليحة «إزميرالدا»، والذي سعى إلى حمايتها عندما اتُّهِمَت زوراً بالسحر من قِبل «كلاود فرولو» رئيس الشمامسة الذي أغواها فأبَت.

وقد تكون من أشهر روايات هذا اللون من الأدب رواية «المسخ» للكاتِب التشيكي«فرانز كافكا»، والتي تحكي قصة بائع يُقال له «غريغور سامسا»، والذي يستيقظ ذا صباح ليجد نفسه قد تحوَّل من دون سبب أو تبرير إلى حشرة كبيرة، ومن ثمَّ تستمر القصة في سرد نزاعه مع وضعه الجديد. ويكمن العنصر الغرائبي هنا كما هو واضح في الأسلوب السردي والذي يحكي عن الانحلال المُستمر في الجسد الإنساني نحو الانتكاس عوضاً عن الارتقاء، وهو يمثّل فترة زمنية سيطر عليها الخوف من الحياة عوضاً عن الخوف من الموت.

ونختتم مقالنا هذا بتحليل قصتين من القصص التي قمنا بترجمتها ونشرها بين دفتي مجلة «الدوحة»، ألا وهما قصة «الذبابة» لـ«جورج لانغلان»، وقضية «بنجامين بتِن» الغريبة لـ«فرانسيس اسكوت فيتزجيرالد».



وتبدأ قصة «الذبابة» بسرد شبه بوليسي وفيه محاولة لجلو ملابسات جريمة قتل ارتكبَتها زوجة في حق زوجها، ومن ثمّ اعترفَت بجرمها لتوضع في مصحة عقلية وفي نهاية المطاف يتضح أنّ زوجها قد تحوَّل إلى ذبابة من جراء انتقاله بما يسمَّى بالانتقال الآني بتفكيك ذراته، ومن ثمَّ تجميعها في منطقة أخرى. والخطأ الذي أدى إلى هذه النهاية المأساوية كان أنّه انتقل وبصحبته ذبابة دخلت معه إلى غرفة الانتقال عن طريق الخطأ، وبعد أن تفكَّكت ذراته وذراتها تجمَّعت الذرات واندمجت لكي تصنع مخلوقاً مشوَّهاً يثير في النفس الشفقة والاشمئزاز في آنٍ معاً. ولم تجد الزوجة في يدها حيلة إلّا قتل زوجها تكريماً لذكراه، وهو ما وافقها عليه زوجها البشري الذبابي، أو الذبابة البشرية، لأنّه كان ما يزال يحمل شيئاً من قدرته العقلية البشرية على التفكير والتحليل السليم. نرى هنا أن القصة جمعت ألواناً شتّى من الأدب، فهي تبدأ بأدب القصص البوليسي لتتحوَّل تدريجيّاً إلى أدب الخيال العلمي، ومن ثمَّ تنتقل إلى أدب الرعب لتنتهي بأدب الغرائبيّات، في خليط عجيب صنع للقصة ما هي عليه من شهرة وخلود إلى يومنا هذا.

وفي القصة الثانية، والتي يولد بطلها «بنجامين بتِن» لأسرة موسرة، ولكن مع مشكلة واحدة صغيرة فقط، ألا وهي أنه وُلِد شيخاً عوضاً عن أن يُولَد رضيعاً. وبهذا المقياس المعكوس بات «بنجامين» يصغر في السنِ عوضاً عن أن يكبر، إلى أن مات في آخر عمره طفلاً رضيعاً عوضاً عن أن يكون شيخاً هرماً طاعناً في السن. وفي أثناء القصة التي اتّسمت بالأسلوب الساخر والتظاهر بالواقعية الزائفة بالرغم من ملابساتها الغرائبية، أقول إنّه في أثناء هذه القصة قام «بنجامين» بقضاء نصف حياته الأول ساخطاً على وضعه نظراً لاختلافه عن أقرانه من باقي البشر الطبيعيّين، ومن ثم الانتقام من المجتمع والبشرية في نصف حياته الثاني والأخير هائجاً ثائراً في وقت أنسب ما يكون فيه المرء هادئاً مسترخياً منتظراً طرق هادم اللذات على الأبواب لنقله إلى العَالَم الآخر. وهذه القصة تُعَدُّ واحدةً من قصص الأدب الغرائبي التي تركِّز على عنصر الغرائبية في السرد والموقف، وحتّى في شخصية بتِن التي تثير الشفقة والرثاء والاشمئزاز في الآن نفسه.

ولنا وقفة مع كاتِب أميركي مشهور في مقالنا القادم، كان رائداً في أدب الغروتيسك الغرائبي، نتحفَّظ عن ذكر اسمه في الوقت الراهن بغية التشويق. ■ **بقلم: خليفة هزّاع**


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!

الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!

الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!

الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..

الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظَّف!

الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل

الدوحة
فنّ القول وسلطته..

الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!

الدوحة
جمرة الحداثة
روح التعدُّد

الدوحة
تغذية العالم

الدوحة
الذاكرة والنسيان

الدوحة
الأدب الرقمي
كرنفال
الفاجعة!

الدوحة
بيروت
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي

الدوحة
كافكا
والسنوات
الحاسمة

الدوحة
نيتشه
الجَشِع!

الدوحة
بيئة، وباء، إنترنت وتعايش
أين نتجه؟

الدوحة
ما فاز إلّا النُوَّم!

الدوحة
مجتمع الوجـــه!

الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن

الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..

أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa


shutterstock